

# **Metamorfose(s) em *Aracne* de António Franco Alexandre**

**Marta Liliana Martins Paixão**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses**

**Outubro de 2012**



## ERRATA

Página/linha	Onde se lê	Leia-se
2, 27	“Ora, Franco Alexandre, traz”	“Ora, Franco Alexandre traz”
2, 30	“de Franco Alexandre, que”	“de Franco Alexandre que”
3, 4	“o poema é, também ele”	“o poema são, também estes”
3, 5	“porque se transforma constantemente, porque ela é transfigurável”	“porque se transformam constantemente, porque são transfiguráveis.”
3, 23	“em Franco Alexandre, que coexiste”	“em Franco Alexandre que coexiste”
3, 25	“se vamos vendo”	“se vamos observando”
3, 26	“sendo o sujeito quase”	“sendo o sujeito poético quase”
4, 21	“apesar do termo”	“apesar de o termo”
4, 22	“é este conceito que”	“este é um conceito que”
4, 24	“profundo acerca de <i>Aracne</i> , (exceptuando uma outra dissertação de mestrado para a Faculdade de Letras da Universidade do Porto)”	“profundo acerca de <i>Aracne</i> , exceptuando uma outra dissertação de mestrado para a Faculdade de Letras da Universidade do Porto,”
5, 9	“sendo este um desdobramento do humano”	“sendo este um mecanismo para o desdobramento do humano”
7, 8	“de Franz Kafka, - referência esta que será recuperada e analisada mais à frente nesta dissertação – o”	“de Franz Kafka – referência esta que será recuperada e analisada mais à frente nesta dissertação -, o”
7, 9	“escolhe talvez a figura mais emblemática”	“escolhe a figura talvez mais emblemática”
7, 18	“tão leve que crê ter peso negativo e se eleva no ar”	“tão leve que acredita ter peso negativo e se ergue no ar”
9, 22	“com estas observações vai”	“com estas observações, vai”
10, 3	“de que me rio, as vezes”	“de que me rio, às vezes”
10, 23	“é sempre num esforço de aproximação, e não”	“é sempre num esforço de aproximação e não”
12, 12	“pois, como já mencionado, pois”	“pois, como já mencionado,”
17, 9	“é a partir deste poema, que”	“é a partir deste poema que”
33, 17	“de verdadeiro interesse”	“de seu verdadeiro interesse”
37, 30	“faz parte dele, mas o homem não sabe disso”	“faz parte dele, mas não sabe disso”
37, 32	“é uma substância de si, mas, insistindo, não dá conta disso, no caso”	“é uma substância de si, no caso”
42, 4	“em mim, do que mais gostas é da baba”	“em mim, do que mais gostas é da baba.”
45, 4	“requer minúcia, e arte”	“requer minúcia e arte”
45, 26	“assim como não é possível, uma”	“assim como não é possível uma”
46, 27	“em que narra um”	“em que o sujeito poético narra um”
48, 8	“a ser coroado, pelos”	“a ser coroado pelos”

49, 14	"personalidades na mesma"	"personalidades numa só"
50, 25	"literários em particular, existem"	"literários em particular, mas existem"
51, 11	"é como que uma marioneta"	"é uma espécie de marioneta"
51, 13	"só vem reforçar"	"só vem corroborar"
54, 14	"para muitos povos, como a"	"para muitos povos, a"
56, 30	"mas sim a teatralização de tudo aquilo" que nos é narrado.	"mas sim a representação das mesmas."
59, 15	"beginning to be ohter"	"beginning to be other"
61, 27	"Juno, que ao saber"	"Juno que, ao saber"
65, 1	"Talvez se mudar"	"Talvez, se mudar"
67, 28	"emergir ou perdurar"	"subsistir ou perdurar"
68, 1	"cujo objectivo"	"cujo princípio"
70, 1	"Além de existir"	"Além de permitir que exista"
70, 18	"E assim, não tem"	"E, assim, não tem"
74, 1	"novo porque,"	"novo porque"
76, 5	"ver-me tal qual sou"	"ver-me tal qual sou."
79, 3	"num redoma"	"numa redoma"
81, 18	"voz, quer o sujeito"	"voz, que quer o sujeito"
87, 14	"é aquilo que faz"	"é um dos aspectos que faz"
87, 30	"aranha poetiza"	"aranha-poeta"
88, 24	"saber se em <i>Aracne</i> ,"	"saber se, em <i>Aracne</i> ,"
90, 3	"elevou-se ao nível de Ovídio"	"igualou-se a Ovídio"

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Paula Cristina Costa

## AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Professora Doutora Paula Cristina Costa, por me ter dado os melhores conselhos, por me ter diminuído as angústias ao longo da elaboração da dissertação e por se ter aliado a mim neste projecto;

À minha querida mãe por se ter esforçado por entender aquilo sobre o qual escrevia, por me ter encorajado e por me ter dito sempre, mesmo sendo ela suspeita na sua imparcialidade, que seria capaz de chegar ao fim deste caminho; Ao meu pai que, nunca tendo entendido muito bem aquilo que fazia na faculdade, sempre me apoiou; Ao meu irmão que insiste em querer assistir à minha defesa pública, perguntando-me constantemente quando será, demonstrando sempre a sua crença em mim;

A todos os meus familiares e amigos que estiveram comigo nesta minha pequena missão, mas, em particular, ao Valter, por ter sido a pessoa. Por me ter apoiado sempre, por reduzido as minhas incertezas e inseguranças acerca da dissertação. Por ter feito com que a minha passagem pela FCSH se tenha tornado numa experiência muito mais encantadora.

Porque se os versos transformaram o sujeito poético, tu transformaste-me a mim.

# METAMORFOSE(S) EM *ARACNE* DE ANTÓNIO FRANCO ALEXANDRE

MARTA LILIANA MARTINS PAIXÃO

## RESUMO

O livro *Aracne*, escrito por António Franco Alexandre, começa com uma metamorfose: o sujeito poético transforma-se numa pequena aranha. Depois disso, o leitor acredita que o sujeito lírico é uma aranha que dialoga com um humano. Mas esta simples perspectiva muda quando percebemos que, de facto, a aranha não é um ser individual, independente, mas, em vez disso, apenas uma personagem poética que emerge do inconsciente do homem para o modificar, para o fazer aceitar a parte da sua personalidade que tem permanecido escondida. Através de uma relação intertextual com *A Metamorfose* de Franz Kafka e *Metamorfoses* de Ovídio, Franco Alexandre recupera o conceito que os liga, utilizando a metamorfose como mecanismo que irá permitir ao humano presente em *Aracne* compreender a diversidade da sua própria personalidade, de forma a conseguir encontrar a unidade que o fará completo.

## ABSTRACT

The book *Aracne*, written by António Franco Alexandre, begins with a metamorphosis: the persona transforms itself in a small spider. After that the reader believes that the persona is a spider who dialogues with a human. But this simple perspective changes when we understand that, in fact, the spider isn't an individual, independent being, but instead, it's just a poetic character that emerges from the unconscious of the human to modify him, to make him embrace the part of his personality that has remained hidden. Through an intertextual relation with Franz Kafka's *The Metamorphosis* and Ovid's *Metamorphoses*, Franco Alexandre retakes the concept that connects them, using the metamorphosis as mechanism that will allow the human being present in *Aracne* to understand the diversity of his own personality, so that he can find the unity that would make him complete.

PALAVRAS-CHAVE: metamorfose, diversidade, unidade, aranha, humano.

KEY-WORDS: metamorphosis, diversity, unity, spider, human.





## ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: “Aracnidade” como desdobramento da Humanidade .....	7
Capítulo II: A marginalização do eu: Diálogo com Kafka .....	19
Capítulo III: A condição poética da aranha .....	42
Capítulo IV: Devir: no que se pretende tornar o sujeito poético? .....	59
Capítulo V: Retorno ao humano .....	76
Conclusão .....	86
Bibliografia .....	91

## INTRODUÇÃO

Ao longo das minhas leituras no âmbito da realização desta dissertação de mestrado, percebi que foram vários os entusiastas de António Franco Alexandre que narraram a forma como tiveram contacto com este autor. Relato aqui também a minha história. A minha decisão de aprofundar o meu conhecimento em relação a Franco Alexandre não foi uma mera escolha aleatória. Foi, de certo modo, uma obrigação que me foi imposta. Na verdade, e envergonhada o confesso, não tinha ouvido falar de António Franco Alexandre até ao momento em que, no último semestre curricular de mestrado, e já um pouco inquieta por não ter ainda nada definido que quisesse abordar na dissertação, numa cadeira intitulada Temas de Literatura Portuguesa, a docente apresentou uma lista com vários poetas portugueses contemporâneos e propôs que cada aluno escolhesse um desses poetas, com o objectivo de fazer uma exposição oral sobre esse mesmo poeta. Ao folhear aquele conjunto de poemas e poetas, reparei num que tinha uns poemas pertencentes a um livro *Duende*, e outros retirados de *Aracne*. Decidi, de imediato, e sem conhecer o autor, que iria trabalhar com esses poemas. Havia alguma coisa naqueles versos que me interessava, que captou a minha atenção. O que me encantou foi a inovação, a diferença.

Na verdade, para além da inovação, é o percurso de toda a obra de António Franco Alexandre que me fascina, na medida em que este é pautado por uma multiplicidade e unidade em simultâneo. Se existem aspectos que são transversais em toda a sua obra, particularmente o sujeito poético que me parece sempre fragmentado e atormentado, que anseia por uma metamorfose, figuram também diferenças que enriquecem a obra. É de notar que Franco Alexandre percorre, sobretudo, três atitudes literárias distintas: o Modernismo, passando por um Novo Realismo e, também, o Surrealismo. Nas primeiras obras de Franco Alexandre, o sujeito poético está inserido na cidade, sendo que vai observando essa mesma cidade

e tudo aquilo que ela engloba. Há uma descrição constante da realidade, daquilo que está à sua volta, mas esta descrição é particular, na medida em que António Franco Alexandre possui a capacidade de transfigurar a própria realidade, isto é, o significado corrente e comum que é dado às palavras é retirado, tendo estas palavras um outro contexto, um outro sentido. O que Franco Alexandre faz é a descontextualização de um determinado conceito para o colocar num outro, completamente diferente, inesperado. As palavras têm, em Franco Alexandre, um sentido próprio que confere à sua poesia um elemento particular, diverso daquele a que os leitores estão habituados. Há, efectivamente, uma linguagem franco-alexandrina que se pauta, sobretudo, por este deslocar de vocábulos que pertencem a determinado contexto ou situação, para os recolocar ou reajustar a outras realidades diversas, tal como declara João Barrento:

A poética que a [à poesia] guia, a existir, é a da diferença, do permanente diferimento, numa escrita apenas do possível, da «devida maneira de dizer as verdadeiras coisas falsas» (poema 4) num mundo onde se tem a sensação de estar permanentemente em falso e com vontade de «passar a outra coisa» (*ibid.*), senhores que somos «deste pequeno inferno de trazer pelo mundo» (*ibid.*)<sup>1</sup>

Ora, este “mundo em falso” vai sendo descrito, sendo possível olhar para os primeiros livros do autor viseense como inseridos num certo Novo Realismo, na medida em que faz, efectivamente, uma descrição do mundo em que vive, das pessoas, do ambiente, da cidade, mas esta descrição tem contornos específicos, na medida em que a sua linguagem contribui para que não se trate de uma mera descrição, mas sim de uma reflexão poética acerca da realidade. Podemos, também, referir que Franco Alexandre não se inibe de brincar com as palavras, de desconstruir o poder supremo da arte poética, banalizando-a, de certa forma. A palavra é vista por muitos outros poetas e escritores como um elemento supremo, quase sagrado, que deve ser divinizado. Ora, Franco Alexandre, traz para a sua linguagem o oposto disso mesmo, recusando a ideia de que a arte é sinónimo de perfeição, transpondo-a para o mundano, para o real. É claro que a linguagem desempenha uma função fundamental, ela é importante para o sujeito poético de Franco Alexandre, que sempre vai fazendo

---

<sup>1</sup> Barrento, João, “O Poema 16 [de Dos Jogos de Inverno]” in Osvaldo Silvestre e Pedro Serra (org), *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do século XX*, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 2002, p. 435.

referência à mesma, mas ela é moldada de acordo com o mundo em que Franco Alexandre a deseja inserir; a palavra é usada como mecanismo para tornar real a imaginação, para descrever o mundo, mas ela não é estanque. Em Franco Alexandre a palavra, o verso, o poema é, também ele, metamorfose. Metamorfose porque se transforma constantemente, porque ela é transfigurável.

Ora, algo que consta desde os livros iniciais, também, é esta questão da transformação, à qual o sujeito poético vai sempre fazendo apologia. O sujeito poético que, também ele descrito pelas palavras transfiguráveis, e sendo ele produto das mesmas, acaba por ser, tal como elas, um ser que se pode moldar, formar, renovar. Então, aliado a esta atitude descritiva, quase realista, presente nas suas obras, surgem alguns vestígios característicos do Modernismo, movimento literário no qual o sujeito poético é fragmentado por natureza. No Modernismo e, particularmente, em Fernando Pessoa o sujeito poético percebe que contém em si diversos “eus”, diversas personalidades que, na sua diversidade, servirão para encontrar a unidade. A angústia do “eu” que não consegue ser completo, que vive no tédio existencial, faz com que a fragmentação aumente. A angústia de não saber quem é, de não encontrar um equilíbrio entre o sentir e o pensar, levam-no à diversidade constante. É esta sensação de angústia por não ser uno que consta também em Franco Alexandre, cujo sujeito poético está sempre em busca de algo indefinido, sempre tentando encontrar-se a si mesmo.

Assim, podemos observar em Franco Alexandre, a par da sua atitude de Novo Realismo, uma atitude modernista, cujo sujeito está fragmentado. Contudo, há ainda uma outra corrente literária importante em Franco Alexandre, que coexiste com as duas já referidas: o Surrealismo.

Se vamos vendo uma atitude de descrição quase realista nas primeiras obras, sendo o sujeito quase sempre modernista na sua transversalidade, o elemento surrealista acaba por surgir. Diria que em *Duende* e *Aracne* a atitude surrealista está mais presente, pois nestas duas obras dá-se uma maior importância ao surreal. Em *Duende*, tal como o título indica, faz-se a apologia desta figura pertencente ao mundo da fantasia, da irre realidade. Em *Aracne* temos um sujeito poético que se transforma em

aranha, que volta a transformar-se em humano. Nas duas obras, é a vertente fantasiosa, do sonho, do inconsciente que mais está presente, é a fuga à realidade e a preferência pelo bizarro. Podemos, de certa forma, referir que o percurso literário de Franco Alexandre é pautado por estas três atitudes literárias, sendo que o sujeito poético disperso sempre procurou algo, sempre se procurou a si próprio, demonstrando o desejo de metamorfose, sendo esse algo que procurava, talvez, a saída do mundo dos livros iniciais, nos quais reinava a realidade crua, para atingir um mundo de sonho, o mundo surreal de *Aracne*, livro no qual a metamorfose é, efectivamente, realizada. Talvez o objectivo do sujeito poético tivesse sido sempre a fuga à realidade estilhaçada, para se encontrar num mundo uno, que *Aracne* propiciaria, pois é nesta obra que a metamorfose deixa de ser apenas um desejo, passando a ser uma realidade. O tema da metamorfose é, assim, um elemento fundamental e transversal na obra de António Franco Alexandre, culminando na sua mais recente obra, *Aracne*, na qual o sujeito poético surge como aranhão. De notar que o tema da metamorfose é recorrente ao longo da história da literatura, sendo crucial, no caso de *Aracne*, a ligação com duas outras obras onde o mote é o mesmo: *Metamorfose* de Franz Kafka e *Metamorfoses* de Ovídio. Não pretendo fazer uma comparação entre as três, uma vez que a base da minha dissertação, que se insere em Estudos Portugueses, é apenas a obra *Aracne* de Franco Alexandre, contudo essa ligação entre eles é inevitável e revelar-se-á importante para a interpretação que pretendo desenvolver, na medida em que, apesar do termo metamorfose não figurar no título da obra de Franco Alexandre, é este conceito que une as três obras.

Ora, o meu objectivo ao desenvolver esta dissertação, e após reparar que não há um estudo profundo acerca de *Aracne*, (exceptuando uma outra dissertação de mestrado realizada para a Faculdade de Letras da Universidade do Porto)<sup>2</sup> é apresentar uma proposta diferente de análise e interpretação da mesma, tentando demonstrar que a metamorfose pode ter uma função diversa daquela a que, normalmente, a bibliografia acerca da obra alude. O aspecto mais exposto e unanime é o da relação entre o sujeito poético e o outro, que não se concretiza devido à diferença que os caracteriza. O

---

<sup>2</sup> Sousa, Raquel Rodrigues da Costa Gomes de, *Distância (Lendo Aracne de António Franco Alexandre)*, [dissertação de mestrado em Estudos Culturais e Interartes, ramo de Estudos Românicos e Clássicos, variante de Literatura Portuguesa], Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.

sujeito poético transforma-se em aranha, pretendendo a aproximação ao outro, mas a única coisa que consegue é o afastamento. Acaba, então, por exprimir o desejo de voltar à sua condição inicial.

O que proponho, então, partindo de *Aracne* e percorrendo a obra de Franco Alexandre, é abordar esta relação com o outro de uma nova perspectiva, numa perspectiva em que a metamorfose, definida como a alteração de forma pela qual passam alguns insectos e batráquios ou, num sentido figurado, sinónimo de transformação ou mudança, é a acção que permite uma reflexão interior do sujeito poético, sendo este um desdobramento do humano.

Assim, no primeiro capítulo da dissertação abordo os primeiros poemas da obra, demonstrando as diferenças e semelhanças entre aranha e humano, mas acabo por revelar que, a meu ver, a aranha não é mais que um desdobramento do humano. No segundo capítulo, reforço esta ideia, partindo para o diálogo com Kafka cuja personagem principal, tal como o sujeito poético de *Aracne*, se sente descontextualizado do mundo em que está inserido. No terceiro capítulo, abordo a questão do fingimento poético, tentando explanar que a aranha é fruto da poesia, que nunca será real e que essa é a verdadeira angústia que rege quer sujeito poético aranha, quer sujeito poético humano. A questão do devir, directamente ligada à obra franco-alexandrina, que consiste num desejo de se tornar, de vir a ser, tem, então, lugar no quarto capítulo, no qual tento explicar que é a angústia poética abordada no capítulo anterior que consome o sujeito poético que, desejando tomar para si a vertente lírica da aranha, mas sendo esta apenas produto literário, acaba por não conseguir a perfeição desejada. Finalmente, no quinto capítulo, ver-se-á como o sujeito poético retorna à sua forma inicial, desejando sempre, uma nova metamorfose.

Ovídio declara que o seu objectivo é o de “falar das metamorfoses dos seres em novos corpos”<sup>3</sup>. Aracne foi transformada num novo corpo. O sujeito poético de António Franco Alexandre transformou-se num novo corpo. Gregor Samsa foi transformado num novo corpo. Os três figuram no livro de Franco Alexandre. Aos três

---

<sup>3</sup> Ovídio, *Metamorfoses*, trad. de Domingos Lucas, Lisboa, Vega, Col. «Biblioteca Clássica», Vol. I, 2006, p. 19.

é comum a metamorfose. E é sob o signo da metamorfose que se vai desenvolver a dissertação.

## CAPÍTULO I – “Aracnidade” como desdobramento da Humanidade

e no final  
ter desenhado esse lugar exacto  
onde em segredo posso ser humano.<sup>4</sup>

Partindo dos quatro primeiros e cruciais versos de *Aracne* de António Franco Alexandre, o leitor depara-se com a situação que vai reger todo o livro: o sujeito poético decidiu transformar-se num aranhão. Fazendo referência a Gregor Samsa, personagem central da obra *A Metamorfose* de Franz Kafka, - referência esta que será recuperada e analisada mais à frente nesta dissertação – o sujeito poético escolhe talvez a figura metamorfoseada mais emblemática da literatura, com o intuito de afirmar que também ele mudou a forma do seu corpo. Portanto, a partir daqui, o leitor irá abordar os versos tendo como verdade inquestionável o facto de aquele sujeito que nos fala ser um aranhão que nos vai narrando o seu novo quotidiano, a sua nova vida de insecto, provocando assim, na nossa memória literária, o possível paralelo com o autor checo.

A sua nova realidade, consequência da anulação da sua antiga forma e da aquisição de um corpo diferente, parece pautada pela calma e pela tranquilidade, pois este aranhão é “tão leve que uma leve brisa o faz/ oscilar no seu fio de baba lisa”<sup>5</sup>. É tão leve que crê ter peso negativo e se eleva no ar caso não se prenda ao canto mais escuro daquela ilha. Portanto, este aranhão parece ter sido imbuído por esta sua nova personalidade, aceitá-la e estar satisfeito com ela. O mesmo parece acontecer no poema seguinte, verificando-se, contudo, uma novidade em relação ao poema introdutório: se no primeiro poema do livro não existe um “tu”, mas apenas um “eu”,

---

<sup>4</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.16.

<sup>5</sup> Ibidem.



o “eu” aranhão, neste surge um “meu amigo de agora”<sup>6</sup>, uma nova personagem do enredo. Este amigo é admirado pelo sujeito poético que, ao analisá-lo, declara que tem “o mais belo pêlo da floresta, / e os olhos onde brilha, em noite escura, / o faiscar do gelo nas alturas.”<sup>7</sup> Observa-o e descreve as actividades banais do seu quotidiano, como, por exemplo, falar ao telefone com a namorada, quotidiano este que deveria ter sido o seu próprio, antes de sofrer a metamorfose, quando era humano, partindo nós do pressuposto que a sua forma antiga era a de um humano. Na verdade, este seu amigo pode não ser novo, mas a perspectiva da qual o observa é diversa, pois antes observava-o numa atitude de semelhança, e agora o que existe entre eles é a diferença: um é humano, o outro aranha. Desta forma, pode experienciar o corpo do outro de forma diversa, com um olhar diferente, pode, por exemplo, aproximar-se dele fisicamente, como a um humano estranho ao outro não seria permitido. Estabelecer contacto físico partindo de um humano com um outro que ainda não se conhece será uma tarefa mais difícil do que se o sujeito da iniciativa for um aranhão, minúsculo em comparação com o homem, que facilmente pode subir pelas pernas sem que o homem dê conta. É certo que, desta forma, a relação não será correspondida, pois o humano não se apercebe, ou no caso de se aperceber, de imediato afugenta o animal, não lhe atribuindo grande importância. Já o aranhão, que admira este seu novo amigo, é feliz, como o próprio indica, por poder subir pelo pêlo e poder sentir a pele sedosa do humano. Portanto, neste ponto do livro, é perceptível que existem duas personagens, se assim podemos dizer, e, consequentemente, uma relação entre elas, sendo que até aqui parece ser uma relação pacífica, mas apenas observada do ponto de vista do aranhão.

Porém, se até então esta metamorfose e o que ela acarreta eram pautadas por uma certa tranquilidade, por um bem-estar do aranhão que mantinha uma relação de admiração pelo seu amigo humano, no poema “Formoso amigo meu, podes cantar à lua”<sup>8</sup> existe uma diferença notória. Neste poema, o sujeito poético afirma “Pouco te importa se existo ou não, / e ignoras, das aranhas, o tormento / quando a teia se rasga e é urgente / tomar medidas, e tecer, à espreita / de alguma inócua presa

---

<sup>6</sup> Ibidem, p.8.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 9.

imprevidente”<sup>9</sup>, demonstrando que a sua tranquilidade é transformada em frustração, quase em raiva pelo desprezo sentido. A aranha sente-se ignorada e sabe que o amigo humano não se importa com ele, não dá sequer pela sua existência. Percebe-se, também, que a diferença já referida, que inicialmente se restringia ao aspecto físico de ambos, foi dilatada, e que agora há uma clara diferença entre superioridade e inferioridade, não apenas consequência do tamanho dos dois, mas pela atitude com que o humano encara a aranha. Este aranhão considera que o humano se vê como um ser superior, como acusa directamente: “voas tão solto, lá no firmamento, / que te tomam por pássaro ou cometa; / e meditas em vastos pensamentos... (...)”<sup>10</sup>. Para além disto, a aranha atribui três características ao humano que não se aplicam a ele: “sábio e humano, além de belo”<sup>11</sup>, mas fá-lo com desdém, não com a admiração de outrora.

Esta relação conflituosa entre os dois é acentuada à medida que o livro se desenvolve, como se pode verificar no poema “Ser o homem-aranha não me tenta”<sup>12</sup>, em que declara indubitavelmente que prefere “a vida táctil dos insectos / que ainda na morte se conservam puros”<sup>13</sup>. Parece que se enquadrou verdadeiramente na sua nova personalidade, na sua nova classe pertencente aos insectos, pois assume-se como tal, ao usar a primeira pessoa do plural “somos”, demonstrando assim que essa integração foi completa e que, novamente, está feliz por ter feito a sua escolha. Refere que os insectos possuem um passado de uma “memória milenar”<sup>14</sup> e declara também que os insectos podem saber mais que os humanos que com todos os estudos que realizam pensam saber mais do que os outros. Com estas observações vai intensificando a diferença entre as duas espécies, mas em particular a diferença entre si e o outro, o amigo, a quem se dirige. Os próximos versos atestam esta diferença:

Triste sina porém é não poderes  
suportar os contactos animais,  
fazer-te comichão, teres alergia,

---

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, p.10.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

e queres escalar os edifícios  
com ventosas e outros artificios  
de que me rio, as vezes, quando cais.  
Tivesse eu carnes, osso e pele,  
talvez tu me abraçasses, carinhoso,  
embora assuste a ideia de servir-te  
de entrada fria em singular almoço.  
E quem diz que, belo então que fosse,  
conservaria ainda o privilégio  
de me sentar no teu joelho, e ver  
os exactos mistérios do teu sexo?<sup>15</sup>

Ora, apesar de todas as qualidades que reconhece pertencerem aos insectos, estas qualidades não são identificadas pelo humano que não suporta o contacto com os animais. Mais uma vez nota-se a superioridade do humano em relação à aranha, que ambiciona realizar actividades que não lhe são inerentes, como a escalada de edifícios, para as quais necessita de apetrechos que nos insectos são ferramentas intrínsecas. Mesmo assim, mesmo necessitando de ajuda de objectos artificiais para realizar algumas acções que as aranhas fariam com a maior facilidade, uma vez que é algo que lhes é natural, o humano olha para a aranha com desdém. E nestas situações, se o humano cai, a aranha ri-se, mas não numa atitude de soberania, não numa tentativa de exhibir as suas qualidades, mas num esforço por explicar ao homem que aquilo que os separa poderia ser aquilo que os uniria, se ambos colaborassem e se o homem não desprezasse a aranha. É sempre num esforço de aproximação, e não de afastamento. Aliás, a aranha pretende mesmo eliminar esse afastamento, apela a uma união.

E, se anteriormente referi que o contacto físico entre uma aranha e um humano seria mais fácil do que um contacto físico entre dois humanos que não se conhecem, a partir daqui verifica-se o oposto, pois a aranha é vista com desdém, como

---

<sup>15</sup> Ibidem, pp. 10-11.

algo repugnante que faz comichão e alergia. O “abraço”, ou seja, o tal contacto físico, seria mais passível de acontecer se este aranhão tivesse “carnes, osso, e pele”<sup>16</sup>, uma vez que, assim, seria um semelhante. Declara mesmo que, se fosse belo como um humano, em vez de feio como uma aranha, poderia acontecer um encontro mais íntimo entre os dois, uma aproximação profunda.

Esta distância entre os dois vai sendo intensificada, sendo o poema seguinte um testemunho disso mesmo. O primeiro verso do poema (“esse teu mundo, de que te orgulhas tanto”<sup>17</sup>), coloca desde logo em evidência essa desigualdade, pois ambos pertencem um mundo diferente, existe o “teu mundo”, o do humano com quem dialoga, e o seu mundo, o novo, consequente da sua nova condição de aranha. Aliás, volta a utilizar a primeira pessoa do plural, para se mostrar integrado no grupo dos insectos quando declara “não assim nós”<sup>18</sup>, mais à frente no poema. Neste poema, o sujeito poético volta a enumerar as qualidades que reconhece ao humano, sendo elas o corpo “mais belo e mais sensível da natureza”<sup>19</sup>; um crânio pensante com que, contudo, “às vezes [pensa], outras não”<sup>20</sup> e uma voz doce como o mel, mas que também contém veneno. Contudo, estas características são todas efémeras, e o brilho que resplandece agora acabará por desvanecer, pois o envelhecimento é algo inevitável, transformando-o “em fumo fátuo, sem calor nem chama”<sup>21</sup>. Pelo contrário, os insectos, têm um outro carácter, são mais nobres, dando como exemplo a formiga que, mesmo sendo muito mais pequena que um humano, é capaz de carregar penedos e montanhas, é mais forte que o humano e mais discreta, pois não exhibe os seus feitos. Mas refere, também, que os insectos não são apenas seres perfeitos, que não agem sempre bem e que, por vezes, têm atitudes condenáveis. Após esta reflexão que faz acerca do humano e dos insectos, das diferenças de atitude e de observação do mundo, o sujeito lírico chama a atenção do outro para algo que está a suceder: observa um casulo aberto e vazio, apenas com pele morta, como a sua será um dia e que, dia após dia, se vai deteriorando, do qual surge uma borboleta que, após a

---

<sup>16</sup> Ibidem, p.10.

<sup>17</sup> Ibidem, p.12.

<sup>18</sup> Ibidem, p.13.

<sup>19</sup> Ibidem, p.12.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem, p.13.

metamorfose, deixa a sua forma de lagarta e se transforma num ser de beleza sublime. Ora, assim demonstra que a transformação, que a aceitação de uma nova personalidade, de um novo carácter é algo positivo e apela ao outro a que faça o mesmo, que não tenha medo de se transformar, seja naquilo que for, porque essa transformação, tal como sucedeu com a borboleta e tal como sucedeu consigo mesmo, que de humano passou a aranhão, traz algo de relevante para a evolução, quer a sua, quer a da sociedade, que ao ter melhores seres individuais, terá um melhor grupo colectivo. Assim, podemos depreender que a metamorfose que o sujeito poético sofreu, no poema inaugural do livro, foi a sua saída do casulo, foi deixar a “pele morta, branca”<sup>22</sup>, para se transformar em algo melhor, para rejuvenescer, para ser outro.

A necessidade que o aranhão sentiu de ser outro surge, em primeiro lugar, como uma tentativa de aproximação entre os dois, pois, como já mencionado, pois seria mais fácil o contacto entre ambos sendo um deles um aranhão que, não se fazendo notar, pode facilmente invadir o corpo do outro. Contudo, acaba por se verificar o contrário, pois o humano repele constantemente a aranha. Assim, observamos que a relação entre ambos não é vista da mesma forma pelos dois, uma vez que por um lado temos o humano que ignora a aranha e que rejeita qualquer contacto com ela, e por outro lado temos um aranhão que admira, até certo ponto, o humano, mas cuja admiração vai decrescendo, ao reparar nesta diferença entre ambos e que, sobretudo, esta diferença é fruto da atitude do humano, ao contrário do seu desejo que é o da aproximação ao outro. Se um pretende o afastamento, o outro pretende a aproximação. Desta forma, poderíamos afirmar que estamos perante uma relação platónica por parte da aranha e inconcebível por parte do humano. Poderíamos declarar que o que existe aqui é uma relação impossível entre dois sujeitos de espécies diferentes. Poderíamos também dizer que estamos perante uma relação amorosa entre a aranha, sujeito que ama, e o humano, objecto do seu amor. Já tínhamos observado que o fascínio do aranhão pelo humano vai sendo visível ao longo dos poemas, na medida em que este o observa ao longe: observa as suas atitudes, as suas conversas, o modo como age. Há, claramente, uma atitude de contemplação por parte do sujeito poético em relação ao outro. E quando refiro que é uma relação de

---

<sup>22</sup> Ibidem, p.14.

amor, não me baseio no significado mais comum da palavra, que pressupõe atracção, paixão e fisicalidade. Quando refiro que existe uma ligação amorosa, faço-o no sentido de afeição, carinho, ou como algo que é objecto de interesse, mas esta relação não é apenas de amor, poder-se-ia dizer que também é uma relação pautada pelo ódio, no sentido em que me parece que o sujeito poético nutre sentimentos ambíguos em relação ao outro. Se por vezes observamos uma admiração e carinho, cujo desejo de proximidade é acentuado, em outras ocasiões, como já referido, o que existe é raiva e tristeza por sentir que não é correspondido. Assim, podemos arriscar a transportar a dicotomia amor/ódio para a relação entre estas duas personalidades.

Ora, a relação entre estas duas personalidades é, a meu ver, o elemento central desta obra de Franco Alexandre. Se até aqui tinha observado o livro como contendo a história de um amor impossível, porque um era humano e outro aranha, a partir do poema “Vai tão pequena a teia, que lamento”<sup>23</sup>, surge, para mim, uma nova visão, que me incitou nesta outra leitura de *Aracne*, e que me impulsionou para a realização da dissertação.

No poema referido, o sujeito poético revela que lamenta ter perdido tempo da sua vida com coisas secundárias, que deveria ter-se dedicado mais cedo àquilo que realmente lhe interessa, que deveria ter trocado a frieza e exactidão da geometria por algo mais fantasioso e, portanto, mais belo. É a imaginação que permite a criatividade, que permite o sonho, e é através da imaginação que pode aceder às coisas mais belas, como um cisne, símbolo “do amor incendiário que conduz / deuses à terra, procurando gente”<sup>24</sup>, ou como as nuvens, de onde em vez de cair água, poderiam cair moedas de ouro, entre outros. A reflexão que faz neste ponto do livro fá-lo aperceber-se de que, apenas por medo da sociedade, se detém desses seus desejos e acaba por fazer aquilo que acarretará menos riscos (“Mas, pequeno que sou, receio a inveja / da sociedade, ou de um poder mais alto, / que em mim veja rival ou parasita / e me transforme em bicho repelente;”<sup>25</sup>). E afirma que:

melhor será, na escuridão do armário,

---

<sup>23</sup> Ibidem, p.15.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

com a segura ponta do compasso  
produzir o mais simples artefacto  
que me conserve, deo gratia, intacto  
até ao dia (bem tardio que seja)  
em que caia na boca de algum sapo.<sup>26</sup>

Prefere esconder-se e fazer aquilo a que está habituado, pois assim não haverá o perigo de alguém o invejar e de o acusar de fazer algo que não pertence ao seu domínio. E é neste momento que o livro de Franco Alexandre nos reenvia para Ovídio, ao qual não fiz qualquer referência anteriormente, propositadamente.

*Aracne* é o título do livro de António Franco Alexandre, que remete para o mito relatado por Ovídio, poeta romano, na sua obra *Metamorfoses*. Ora, em *Metamorfoses*, Ovídio pede aos deuses que o acompanhem na tarefa a que se propõe logo na epígrafe: contar como os corpos adquirem outros corpos, desde a origem do mundo até ao seu tempo:

É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos.  
Vós, Deuses, que as operastes, sede propícios aos meus intentos  
e acompanhai o meu poema, que vem das origens do Mundo  
até aos meus dias.<sup>27</sup>

Estas metamorfoses que Ovídio vai descrevendo são da responsabilidade dos deuses e surgem como consequências a actos praticados quer pelo próprio sujeito que sofre a transformação, quer por outros que estejam, de algum modo, ligados a ele. Mas mais do que consequência, a metamorfose surge, na maioria das vezes, como castigo a uma acção ou atitude que os deuses reprovam.

Uma destas metamorfoses relatadas por Ovídio é a metamorfose de Aracne, uma jovem proveniente de uma família humilde que se destacou pela sua mestria na arte de tecer. A forma como tecia começou a ser apreciada e até mesmo as

---

<sup>26</sup> Ibidem, p.16.

<sup>27</sup> Ovídio, *Metamorfoses*, op. cit., p. 19.

ninfas abandonavam os bosques apenas para a observar. Contudo, Aracne não reconhecia que tinha sido Palas, a deusa suprema da arte e da sabedoria, a ensinar-lhe este talento e desafiava a deusa a competir com ela sempre que alguém fazia referência ao facto de Aracne tecer assim devido aos ensinamentos da deusa. Quando Palas toma conhecimento disto, disfarça-se de velha e aborda Aracne, aconselhando-a a pedir desculpa à deusa pela sua ousadia mas Aracne responde-lhe da seguinte forma: “Eu tenho para mim prudência que baste! E não penses / que me ajudaste com os teus conselhos! Mantenho a minha decisão. / Porque não vem ela em pessoa? Porque evita este desafio?”<sup>28</sup>

E, dominada pela raiva provocada pela ousadia de Aracne, Palas retira o seu disfarce e dá-se início a uma competição entre as duas, sendo que Palas tece os deuses imponentes e inatingíveis e as suas vitórias perante aqueles que os desafiaram, enquanto Aracne, pelo contrário, tece episódios nos quais os deuses são dominados pelos humanos, assim como os crimes por eles cometidos. Perante a perfeição da obra realizada por Aracne, Palas não é capaz de lhe apontar um único defeito mas, furiosa, bateu três ou quatro vezes na face de Aracne com a lançadeira do monte Citéron. Aracne, ao sentir-se humilhada por esta atitude de Palas, atou um laço ao seu pescoço mas, quando já estava suspensa, Palas segurou-a e disse-lhe: “Vive, todavia, mas vive suspensa, malvada. / E, para não teres esperança no futuro, seja a mesma pena / decretada para tua família e teus mais remotos descendentes.”<sup>29</sup>. E assim ficou Aracne condenada à condição de aranha que, perdendo parte de si, a sua parte humana, adquire a sua parte animal e mais patas para que possa continuar a tecer e a demonstrar a sua arte.

A relação entre o mito relatado por Ovídio e o livro de António Franco Alexandre é evidente logo a partir do título, contudo essa ligação tem contornos mais profundos. Partindo do primeiro poema, aparece-nos um sujeito poético que assume a sua metamorfose: também ele se transformou numa aranha. É certo que no mito de Aracne esta é transformada contra sua própria vontade, a sua transformação é consequência das suas acções, o que não se verifica, à partida, em Franco Alexandre,

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 265.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 271.



tendo em conta que o sujeito poético se assume como o próprio agente da metamorfose. E descreve as suas novas características, demonstrando que também ele está suspenso e dando um indício de que também ele vai tecer algo. Aracne tece os fios e a sua arte e este sujeito poético irá tecer, em primeira instância, as palavras, o livro, que o leitor vai ler.

Essa semelhança primária é apenas o ponto de partida, sendo que o momento central no qual a presença do mito de Ovídio se torna evidente é o poema cuja epígrafe pertence ao próprio. É neste poema (“Vai tão pequena a teia, que lamento”<sup>30</sup>) que surge a diferença entre a Aracne que foi transformada e esta aranha que se transformou. Aracne sofreu uma metamorfose porque desafiou a deusa, foi destemida e manteve a sua posição. Ora se o poema de Ovídio é fruto da ousadia da tecelã, este poema franco-alexandrino é fruto do medo e da cobardia do sujeito poético que declara que receia a “inveja da sociedade, ou de um poder mais alto”<sup>31</sup> que nele veja rival. O sujeito poético vê-se como um ser inferior, ao contrário de Aracne que se afirmou como superior à deusa, e tem receio de arriscar e de dar o passo necessário para realizar aquilo que o concretizaria, para trocar a geometria que apenas lhe dá a segurança por outra coisa que lhe traria uma sensação de realização. Foi a “inveja da sociedade”<sup>32</sup> ou “o poder mais alto”<sup>33</sup> que condenaram Aracne à sua condição de aranha, mas foi a sua valentia que a levou a marcar uma posição, foi capaz de enfrentar uma deusa aparentemente inigualável, de ser tão boa ou melhor do que ela e de mostrar perante todos que lutava por aquilo em que acreditava. Ela não teve medo desta sociedade nem do poder dos deuses e, dessa forma, pôde continuar a fazer aquilo em que acreditava, aquilo de que gostava verdadeiramente e ser reconhecida por isso. No sujeito poético de Franco Alexandre é a incapacidade de audácia que o faz escolher o seguro, em detrimento daquilo que deseja realmente. Prefere permanecer “na escuridão do armário”<sup>34</sup> porque assim ficará intacto, não será

---

<sup>30</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 15.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem, p.16.

transformado num “bicho repelente”<sup>35</sup>. Este armário é o “lugar exacto onde em segredo [pode] ser humano”<sup>36</sup>.

Tendo em conta que o livro de Franco Alexandre abre com dois versos que dão conta da metamorfose do humano em aranhão, este poema, no qual o sujeito poético declara, peremptoriamente, ser humano em segredo e no qual parece que se esqueceu que tinha revelado ao leitor que era aranha, vem desmoronar a ideia de que a aranha que fala, ao longo do livro, fala para um humano com quem a relação é impossível, devido às suas diferenças.

É a partir deste poema, que o leitor se apercebe de alguma ambiguidade, uma vez que começámos a ler o livro numa perspectiva em que o sujeito poético se transformou, por sua própria vontade, numa aranha, e essa mesma perspectiva é desmontada quando chegamos ao poema referido, quando o mesmo sujeito poético aparentemente se distrai e se assume apenas como um humano. Neste poema não há um vestígio da sua aracnidade, pelo contrário, há apenas aspectos da sua humanidade, o relato de uma existência humana banal, cujo problema é a falta de iniciativa e de coragem para fazer dessa existência banal algo mais grandioso e mais valeroso. Demonstra o receio que tem em ser transformado num “bicho repelente”<sup>37</sup>, portanto opta por continuar a sua vida vulgar onde tudo é seguro e onde pode ser humano. Se nos poemas anteriores, o sujeito poético se assumia como aranhão e pertencente à classe dos insectos, aqui não há um único momento, uma única hesitação e assume-se como humano. Parece, de certa forma, que este poema anula os poemas anteriores, porque o leitor, assim, não entende se há ou não uma transformação.

Na verdade, há uma transformação, mas esta transformação tem implicações. Esta transformação existe, este poema não anula os anteriores, mas a conjugação deste com os anteriores vem dar novos contornos a esta metamorfose. Assim, fazendo uma parcial tábua rasa – parcial porque os dados já avançados anteriormente são importantes, e tábua rasa porque se irá desenhar um novo ponto de vista – da interpretação da relação entre os dois e recuperando os poemas iniciais,

---

<sup>35</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>37</sup> Ibidem, p.15.

avanço com a leitura que consiste no desdobramento do sujeito poético em dois, aspecto que será desenvolvido oportunamente nesta dissertação.

## CAPÍTULO II – A marginalização do eu: diálogo com Kafka.

Gregor transformou-se em barata gigante.

Eu não: fiz-me aranhão,  
tão leve que uma leve brisa o faz  
oscilar no seu fio de baba lisa.<sup>38</sup>

Depois de sermos confrontados, no poema “Vai tão pequena a teia, que lamento”<sup>39</sup> com a possibilidade deste sujeito poético nunca se ter transformado, penso que faz sentido recomençar a análise de *Aracne* desde o primeiro poema, pois já nos poemas iniciais se encontram vestígios desta ambiguidade e desta incerteza em relação à metamorfose, aos quais, primeiramente, não demos importância, por pensarmos numa metamorfose definitiva. Contudo, estes vestígios vão-se construindo logo desde o início e vão sendo intensificados até culminar no poema que considere crucial e que terá uma continuação nos posteriores.

No primeiro poema, os dois primeiros versos têm um carácter muito assertivo, são uma declaração indubitável da metamorfose daquele sujeito. No entanto, nos versos seguintes esse tom assertivo desvanece-se, pois o aranhão é “tão leve que uma leve brisa / o faz oscilar no seu fio de baba lisa”<sup>40</sup>, remetendo para a leveza e oscilação que caracterizam esta aranha. E são, de facto, características pertencentes à aranha, mas também pertencentes a esta transformação, a este cenário narrado. O termo “oscilar” pode remeter também para a oscilação entre estes dois mundos, entre o homem e a aranha, leve fisicamente, mas não só, leve também porque pode não existir, porque não tem peso, porque não é um aranhão consistente,

---

<sup>38</sup> Ibidem, p.7.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>40</sup> Ibidem, p.7.

definido, ou real. É tão leve que apenas através de uma leitura mais atenta é possível desconstruir aquilo que o livro promete ser: um poema sobre a transformação de um aranhaço. É ténue o aranhaço, é ténue o humano e ténue é a metamorfose. Um outro indício da ambiguidade que irá comandar o livro está presente nos dois últimos versos do poema: “ficará a brilhar, mas sem ser vista, / a estrela que tracei como armadilha”<sup>41</sup>. Parece-me a “estrela” uma metáfora para a teia que esta aranha traçou. Logo, a teia tecida é uma outra metáfora para o livro que se inicia, para o leitor que está a ler. Esta armadilha é construída pelo poeta para enganar ou confundir o leitor, e é mais um dos indícios que nos leva a duvidar da assertividade inicial, em que o sujeito poético afirma ter-se transformado numa aranha.

No poema seguinte (“É muito bonito o meu amigo de agora”<sup>42</sup>), a dúvida impera novamente. O sujeito lírico refere-se ao seu amigo como o seu amigo de agora, como alguém que surgiu apenas após a sua metamorfose. Mas as características atribuídas a este amigo também são ambíguas, pois oscilam entre o animal e o humano. Nos primeiros quatro versos, afirma “é muito bonito o meu amigo de agora; / tem o mais belo pêlo da floresta, e os olhos onde brilha, em noite escura, / o faiscar do gelo nas alturas”<sup>43</sup>, fazendo com que o leitor acredite tratar-se de um amigo animal, porque tem pêlo e pertence à floresta. Contudo, nos versos seguintes, volta o mundo humano, pois “demora-se a falar ao telefone / com a namorada, no vagar dos dias; / diz-lhe tudo o que faz, e pensa, e sente, / e ouve também, com ar inteligente, / as divertidas vidas que ela conta.”<sup>44</sup> Neste caso, não há uma conformidade entre a condição de animal e estas actividades, na medida em que os animais não falam ao telefone com as namoradas, ou seja, depreende-se novamente que, afinal, este outro é um homem. Mas nos versos seguintes volta a surgir o mundo dos animais, como o “baile dos mosquitos”<sup>45</sup> ou a “soirée das sanguessugas”<sup>46</sup>, incorporando o amigo neste meio, no meio da animalidade. No final, encerra o poema com uma aproximação física entre os dois, mas acentuando a diferença entre ambos, pois não entende bem o que

---

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem, p.8.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

o outro diz (“no sussurro sem fios, que mal entendo”<sup>47</sup>), mas afirma-se feliz, por poder observar o outro.

Ora, é a partir deste poema que se percebe que aracnidade e humanidade são parte do mesmo, isto é, são os dois lados do sujeito poético. Ele não se transformou apenas em aranha, ele transformou-se em aranha fisicamente, mas manteve a humanidade, pois não seria possível deixar essa característica para trás, ou seria, mas não era o seu objectivo. A metamorfose a que assistimos é apenas uma ferramenta para que o sujeito poético tenha a distância suficiente de si mesmo, para se poder observar e analisar, para tentar mudar algo na sua vida. Estamos, assim, perante duas personalidades de um mesmo núcleo, duas partes de um todo, que se divide, ao sofrer a metamorfose, para depois se encontrar novamente.

Declarei que, se numa primeira leitura do livro, seria legítimo abordar a totalidade do mesmo como uma problemática da relação amorosa entre as duas personagens de *Aracne*, o “eu” e o “tu”, que por incompatibilidade quer de carácter, quer física, não se podiam aproximar, acabando esta relação por ser platónica, pois apenas a aranha tinha interesse na concretização desta relação, sendo que o humano nem sequer se apercebia da existência da aranha, penso que numa leitura diferente, a interpretação possível é, de forma semelhante, baseada na relação entre o “eu” e o “tu”, mas este “eu” e “tu” não são, realmente, dois sujeitos independentes, antes pelo contrário, eles são o desdobramento de um mesmo ser. O “eu” é o “tu”, o “eu” aranhão faz parte do “tu” a quem a aranha se dirige. O humano com quem ele dialoga, que pensamos ser, no início, um outro amigo, é, na verdade, ele mesmo e é com ele mesmo que ele dialoga. Portanto, o humano transforma-se, no primeiro poema, numa aranha, e vai-se assumindo como tal, e observando o mundo do seu prisma. Mas, os poemas seguintes, vão dando indicações de que ele não se transformou verdadeiramente, isto é, de facto a forma do seu corpo alterou-se, mas esta alteração não fez com que ele se tornasse independente do seu lado humano, antes pelo contrário, esta alteração tinha como objectivo atingir o tal distanciamento de si próprio, para se auto-analisar. E porque é que o sujeito poético teve esta necessidade de se auto-analisar? De se observar através de outra perspectiva? Porque “[lamenta] /

---

<sup>47</sup> Ibidem.

ter perdido o seu tempo em outros jogos”<sup>48</sup>, por receio da sociedade “ou de um poder mais alto”<sup>49</sup>. É neste ponto que António Franco Alexandre se une a Franz Kafka.

A referência à obra *A Metamorfose* de Franz Kafka surge no primeiro poema de *Aracne*, no qual o sujeito poético refere “Gregor transformou-se em barata gigante. / Eu não: fiz-me aranhaço.”<sup>50</sup> Se por um lado o sujeito poético acentua a diferença entre as duas personagens ao declarar “eu não”, não deixa de chamar a atenção para a semelhança entre os dois, quando traz para o seu discurso a personagem de Kafka, fazendo dela um exemplo para aquilo que lhe aconteceu.

Gregor Samsa é a personagem principal da obra *A Metamorfose* de Franz Kafka, que acorda transfigurado: “Certa manhã, ao acordar de sonhos inquietos, Gregor Samsa viu-se transformado num gigantesco insecto.”<sup>51</sup> Ao ser confrontado com esta sua estranha realidade, pensa tratar-se de um sonho ou, não se tratando de um sonho, tenta atribuir a esta situação caricata uma causa plausível, como a falta de sono, ou como o facto de ter acordado cedo («”Isto de levantar cedo”, pensou, “é completamente estupidificante”»<sup>52</sup>). Não dando muita importância à situação, a sua grande preocupação é não chegar atrasado ao trabalho e, observando-se com patas e uma nova fisionomia, tenta movimentar-se, sempre com o objectivo de se levantar para ir trabalhar. Até que, na presença dos pais, da irmã, do médico do trabalho e do serralheiro, Gregor aparece e todos ficam estupefactos com aquilo que está à sua frente. A partir deste momento, a vida de Gregor altera-se e o quarto é o único local onde se pode refugiar. A irmã vai-lhe levando alimentos, e a vida familiar vai decorrendo, sem grandes perturbações ou mudanças, a não ser o facto de Gregor não poder ir trabalhar e trazer o dinheiro para a família, ou de terem que adaptar o seu quarto à sua nova fisicalidade. Gregor vai vivendo à margem da família e do mundo em geral e vai-se deteriorando naquele quarto, onde acaba por morrer, após o pai lhe ter lançado uma maçã que lhe ficou alojada no dorso, acabando por infectar, ditando a

---

<sup>48</sup> Ibidem, p.15.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ibidem, p.7.

<sup>51</sup> Kafka, Franz, *A Metamorfose*, trad. de Gabriela Fragoso, Lisboa, Editorial Presença, 1996, p.19.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 20.

sua morte. Após a sua morte, é um sentimento de alívio que se vive na família, que de imediato vai dar um passeio.

Passando a analisar um pouco esta obra de Kafka, verifica-se que Gregor sempre foi infeliz na sua vida, não tinha sonhos ou objectivos, ou se os tinha, era para a família, não para ele próprio, como, por exemplo, o seu desejo de poder pagar aulas de conservatório à irmã. A vida de Gregor cingia-se à sua profissão e à sua família, sendo que as duas estavam interligadas, na medida em que Gregor trabalhava apenas para sustentar a família, tendo em conta que os pais não trabalhavam e que alguém tinha que garantir o sustento da casa. Gregor era, então, o elemento familiar que se encarregava das despesas necessárias. Não é perceptível a união desta família, pelo menos a união dos quatro. Se há união, ela restringe-se ao núcleo composto pelos pais e a irmã mais nova, pois Gregor insere-se num mundo aparte. Mesmo a profissão à qual se dedicava – era caixeiro-viajante – não o realizava, apenas trabalhava por questões monetárias, sendo várias as passagens em que o descontentamento com o trabalho é visível:

«Meu Deus», pensou –, «porque havia de ter escolhido uma profissão tão fatigante! Sempre de viagem. As contrariedades profissionais são muito maiores do que se trabalhasse aqui, na firma, e como se não bastasse, ainda tenho este martírio das viagens que me são impostas, a preocupação de apanhar as ligações dos comboios, as refeições más e irregulares, um relacionamento humano instável, sem durabilidade, sem nunca se transformar em afecto. Diabos levem tudo isto!»<sup>53</sup>

(...)

«Eu que fizesse isso com o meu chefe: punha-me logo na rua. Aliás, quem sabe se não seria o melhor para mim. Se não fosse pelos meus pais, já há muito que teria pedido a demissão; ia ter com o chefe e dizia-lhe tudo o que me vai na alma. Havia de cair da secretária! (...) Bom, ainda não perdi completamente a esperança; logo que tiver o dinheiro necessário para lhe pagar a dívida dos meus pais – serão mais uns cinco ou seis anos –, é o que farei. Será então o grande corte. Entretanto, tenho é de me levantar, porque o meu comboio parte às cinco horas.»<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>54</sup> Ibidem, pp. 20-21.



Mesmo sendo dedicado ao trabalho, podia ter uma vida em que socializasse, em que fizesse outras coisas, em que fizesse aquilo que, realmente, lhe daria prazer. Mas isso não acontece, como a própria mãe refere:

Este rapaz não pensa senão na firma. Quase que chego a zangar-me por ele nunca sair à noite. Desta vez estive cá oito dias e ficou em casa todas as noites, sentado à mesa connosco, a ler silenciosamente o jornal ou a consultar os horários dos comboios. Para ele, é já uma distração fazer trabalhos em madeira.<sup>55</sup>

Portanto, podemos dizer que a sua vida é pautada pela banalidade, sem nada que o faça feliz, de verdade. Gregor não vive, apenas sobrevive, pois não faz nada que seja do seu verdadeiro agrado, não faz nada por prazer, apenas por obrigação. Não se dedica a nada por gosto, tudo aquilo que faz, fá-lo porque está inserido numa sociedade que funciona assim. Está instaurado no pensamento desta sociedade que tem que se trabalhar para sustentar a família, dedicar-se a outras coisas seria sair da norma em que está inserido. Acabou por sofrer as consequências dessa sua posição, na medida em que nem enfrentou a sociedade, tomando uma posição e fazendo aquilo que realmente desejava, nem se integrou nela, aceitando plenamente as regras por ela impostas.

Esta é uma problemática abordada por Jean-Claude Kaufmann que, na sua obra *Ego – para uma sociologia do Indivíduo*, explica que os indivíduos inserem em si determinados hábitos, que regem as suas acções:

Nesta definição aberta, os hábitos não passam do conjunto dos esquemas incorporados que regulam a acção. O homem não tem hábitos, é feito de hábitos, é quase só feito de hábitos no que diz respeito à regulação da acção.<sup>56</sup>

Estes hábitos, ou “esquemas incorporados que regulam a acção”<sup>57</sup> pressupõem um outro problema, o da interiorização, isto é, se os indivíduos são regidos por estes esquemas, esses têm, efectivamente, que ser incorporados. E Kaufmann faz a distinção entre interiorização e incorporação:

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>56</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *Ego, para uma sociologia do Indivíduo*, Lisboa, Instituto Piaget, p. 172.

<sup>57</sup> Ibidem.

Com efeito, interiorizamos todos os dias uma infinidade de esquemas muito diversos, dos quais nem todos têm vocação para se tornarem operatórios e ainda menos para serem incorporados. A maioria nunca será activada, nem sequer ao simples nível da representação. Ficarão no estado de estruturas adormecidas, muitas vezes para uma curta duração, até mesmo efémera.<sup>58</sup>

Ou seja, os esquemas podem ser interiorizados, mas nem todos são incorporados, e isto deve-se ao facto de a incorporação de novos esquemas colocar em conflito esquemas anteriores já incorporados, pois a adopção de novos esquemas implica uma mudança de paradigma, uma alteração ao nível do pensamento: “A interiorização de um novo esquema abre um conflito com os hábitos outrora incorporados.”<sup>59</sup>. Kaufmann refere ainda que:

A interiorização é um processo longo e incerto; o esquema só se instala nos pensamentos depois de o indivíduo ter hesitado, discutido com amigos, reflectido sobre as razões para o fazer. Todavia, ainda está muito longe da incorporação e pode muito bem nunca a atingir; acabar por desaparecer da memória; ou, situação bastante frequente, permanecer, de maneira durável, neste estado de interiorização sem incorporação (que gera uma dissonância de esquema, portanto, uma dificuldade de acção). O esquema interiorizado é memorizado pela pessoa. Porém, o problema desta interiorização é permanecer demasiado consciente: o esquema é registado sob forma cognitiva.<sup>60</sup>

Ora, o indivíduo passa, inevitavelmente, por um processo de interiorização, diariamente, ao ser confrontado com os quadros de socialização, isto é, com o mundo exterior que acaba por ter influência no seu mundo interior. Contudo, interiorização não é sinónimo de incorporação e, sem incorporação, a transformação não é concretizada, fica-se por uma tentativa de transformação, digamos assim. Como Kaufmann explana, o que acontece é que se a interiorização se limitar ao estado da consciência, nunca se tornará numa incorporação. Nunca passará do consciente ao inconsciente e os esquemas incorporados estão inseridos precisamente no inconsciente. É por isto que uma tentativa de mudança causa conflito com os hábitos, na medida em que estes hábitos, ao terem já sido incorporados, pertencem ao campo do inconsciente, e se se tentar mudar estes hábitos, isso significa trazer do mundo do inconsciente os antigos hábitos, para o mundo da consciência. E um hábito só é um

---

<sup>58</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 180.

<sup>60</sup> Ibidem, pp. 180- 181.

hábito porque está no inconsciente, o indivíduo não pensa, não racionaliza esse hábito, apenas o concretiza. Trazer um novo esquema implica mexer em algo que já está incorporado, que já passou pela fase de interiorização e posterior incorporação. Trazer um hábito de volta à consciência para o modificar, alterar, ou substituir por um outro, requer um esforço duplo: desincorporar um esquema e implementar um outro. A questão que se coloca é que este processo não depende apenas do indivíduo, ou melhor, deveria depender apenas dele, mas não podemos esquecer que o indivíduo faz parte de uma sociedade que acaba por ter interferência na aquisição e inserção de esquemas no sujeito. Kaufmann declara:

A socialização desenvolve-se de maneira contínua e quotidiana, incluindo na idade adulta. É «a apropriação interior de um mundo», pela colocação em correspondência da memória incorporada com a memória social circundante. O mundo «exterior», que «está presente», não é verdadeiramente exterior, nem aconteceu por acaso.<sup>61</sup>

Esta memória social acaba por interferir no indivíduo que não despreza a sociedade, que não está alheio ao mundo em que vive. Aliás, ele faz parte da totalidade da sociedade, é uma pequena parte dela, e nela desempenha o seu papel. Para Kaufmann o papel desempenha uma função identitária, referindo mesmo que “a identidade subjectiva, móvel e frágil, não consegue fixar-se e densificar-se a não ser pela tomada de papel, concretização e confirmação colectiva de si.”<sup>62</sup> Menciona ainda:

Ao integrar um papel, o «indivíduo é conduzido para regiões específicas de conhecimento socialmente objectivado» (idem, p.107). Interioriza este saber, ao mesmo tempo que dá vida à ordem institucional pela tomada de papel, a comutação jogando em ambos os sentidos. Todavia, é raro que o papel seja claramente definido (o que explica as variações conceptuais). (...) Os indivíduos continuam a definir a situação ao mesmo tempo que interiorizam a memória social que ela encerra.<sup>63</sup>

Ora, o que acontece com Gregor Samsa, é que está integrado numa sociedade, que o acaba por condicionar, mas na qual não tem um papel definido, ou melhor, o seu papel, o que desempenha na sociedade e, em particular, na família, é o de trabalhador que ganha dinheiro para sustentar os pais e a irmã. O problema é que este

---

<sup>61</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 210.

<sup>63</sup> Ibidem.

não é o papel escolhido por si próprio, não passa de um papel que lhe foi imposto pelas circunstâncias em que vive. E os esquemas em si incorporados, ou os hábitos, estão directamente ligados a esse papel que adquiriu, não por vontade própria, mas porque tinha que ser feito. Kaufmann faz referência também à “tomada de papel”, explicando que:

Quando há passagem pela reflexividade (pólo RI), o trabalho preparatório consiste em observar e analisar uma cena social, um papel desempenhado por outras pessoas. É, então, frequente que a ideia de uma interiorização futura não esteja ainda presente; a observação parece gratuita, exterior a si. Contudo, bastam alguns olhares para armazenar imagens que contêm uma infinidade de normas de comportamento (Sauvageot, 1994), guias potenciais de uma acção pessoal. Estes esquemas operatórios são vagamente interiorizados e armazenados sob a forma de estruturas adormecidas. São reactivados, quando o indivíduo tenta entrar ele mesmo no papel (...) <sup>64</sup>

Portanto, Gregor não tomou uma posição, não tomou o seu papel, o papel foi-lhe sendo uma imposição natural, consequência do quotidiano em que vivia. Na verdade, nem se pode dizer que foi por ter observado ou analisado o papel de outras pessoas que armazenou essas imagens e que escolheu desempenhar um papel semelhante, pois no seu núcleo social mais próximo – mãe, pai e irmã –, nenhum dos elementos desempenhou tal papel, tendo em conta que nenhum deles trabalhava. Podemos dizer que talvez Gregor tenha observado tal papel enquanto jovem, quando o pai trabalhava, mas a verdade é que mesmo tendo observado tal papel, eventualmente, não foi uma escolha sua desempenhar a mesma função, tendo em conta as passagens da obra já atrás mencionadas, em que Gregor se mostra cansado do trabalho e exprimindo a sua vontade de se despedir, não o fazendo apenas para garantir o sustento da família. E a escolha de exercer certo papel, não pertence ao mundo do inconsciente, tendo que ser uma escolha racional, pois, como vimos nas palavras de Kaufmann, mesmo a mudança de paradigma, a tentativa de incorporação de um novo esquema de acções não pode ser apenas inconsciente, tem que existir um processo de interiorização e esse processo surge depois da reflexividade. Incorporar um hábito implica a tal racionalização, implica transportar um esquema do estado da consciência – e por isso a racionalização – ao estado do inconsciente, sendo que só

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 211.

quando este transporte se concretiza, também a incorporação é concretizada e, com ela, a mudança.

Em Gregor, a vontade de mudança não é expressa, isto é, não exprime o desejo de fazer algo diferente, não tem um sonho ou um desejo que pretenda atingir. A única vontade de mudança visível é, efectivamente, a vontade de se despedir, de deixar o seu emprego de caixeiro-viajante. Não mudou por si próprio, sozinho, não quis incorporar em si um novo esquema que delimitasse as suas acções, continuou fiel aos seus hábitos, mas algo despoletou esta mudança, pois sofreu uma metamorfose involuntária. Involuntária no sentido em que, quando acordou, já estava transformado naquele insecto gigante, sendo que esta não fora a sua vontade. Ou, pelo menos, a sua vontade consciente, isto é, talvez no seu inconsciente o desejo de transformação existisse, mas a falta de coragem não o deixasse tomar as rédeas da sua própria vida. Se quisermos, e numa análise muito superficial, podíamos transpor a psicanálise para este caso, assim como para *Aracne* de António Franco Alexandre. A psicanálise divide o aparelho psíquico num modelo triádico, constituído pelo Id, Superego e Ego. O Id, constituído pelos impulsos, instintos e desejos inconscientes, procura o prazer, isto é, despoleta no indivíduo aquilo que lhe traz prazer, que lhe faz bem, repulsando aquilo que lhe retira esse prazer, não aceitando frustrações ou preocupações. Pretende que os seus desejos sejam satisfeitos, sem que haja qualquer tipo de impedimento, sendo que a lógica, a razão ou a moral não fazem parte deste estado da psique. O Id não tem contacto com a realidade, sendo, portanto, um estágio completamente inconsciente:

It is the dark, inaccessible part of our personality, what little we know of it we have learned from our study of the dream-work and of the construction of neurotic symptoms, and most of that is of a negative character and can be described only as a contrast to the ego. We approach the id with analogies: we call it a chaos, a cauldron full of seething excitations. (...) It is filled with energy reaching it from the instincts, but it has no organization, produces no collective will, but only a striving to bring about the satisfaction of the instinctual needs subject to the observance of the pleasure principle.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Freud, Sigmund, *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, in Smith, Ivan, *Freud- Complete Works*, [consultado em [http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud\\_Complete\\_Works.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf), em Agosto de 2012, p. 4682 do documento electrónico].

Um outro estágio da psique é o Ego, tem como base os desejos transmitidos pelo Id, mas tentando transportá-los para a realidade, tendo já uma preocupação com a razão, não desprezando o comportamento humano. Nesta fase, o Ego tenta satisfazer os desejos emitidos pelo Id, mas esperando pelo momento certo da realidade em que a satisfação possa ser concretizada com o mínimo de problemas e o máximo de prazer, ou seja, a sua função principal é ser o mediador entre o Id e a realidade:

The ego represents what may be called reason and common sense, in contrast to the id, which contains the passions. (...) Thus in its relation to the id it is like a man on horseback, who has to hold in check the superior strength of the horse; with this difference, that the rider tries to do so with his own strength, while the ego uses borrowed forces.<sup>66</sup>

Finalmente, o Superego, é o lado moral da mente humana, que representa os valores da sociedade em que se está inserido. Este é o oposto do Id, na medida em que, condena os actos, desejos que não correspondem à norma da sociedade. Se pudéssemos distinguir de uma forma simples, o Id é o mal e o Superego o bem. O Superego clama por perfeição, rejeitando as fantasias e impulsos. Se o Id tem em conta apenas os seus desejos, o Superego dá mais importância àquilo que é correcto, controla a consciência do correcto e do errado, é o responsável pelo sentimento de culpa, na medida em que se preocupa com a moral. Desta forma, a função do Ego é, por vezes, comprometida, na medida em que se este é o mediador entre Id e Superego, e se ambos estão em grande desacordo, se a diferença entre os impulsos e os desejos primários são muito contrários àquilo que o Superego considera ser moralmente ou socialmente aceitável, há uma grande clivagem entre os dois.

Transportando, de forma elementar, esta estrutura estudada pela psicanálise, para *A Metamorfose* de Franz Kafka, podíamos olhar para a mente de Gregor através deste modelo, sendo que o seu desejo mais inconsciente, a sua pulsão mais vinculada seria a de uma transformação, a de uma incorporação de novos esquemas de acção. Isto passaria, não directamente pelo despedimento do trabalho, na medida em que esse desejo é consciente, é uma vontade expressa já no estágio do

---

<sup>66</sup> Freud, Sigmund, *The Ego and The Id*, in Smith, Ivan, *Freud- Complete Works*, [consultado em [http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud\\_Complete\\_Works.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf) em Agosto de 2012, p. 3959 do documento electrónico].

consciente, mas o que esse despedimento traria, como a procura de um outro emprego de que, de facto, gostasse, ou de procura de novas actividades que o satisfizessem. Na verdade, Gregor pretendia, no seu estágio de Id, uma mudança na sua vida. Contudo, essa mudança não seria bem vista pelo seu Superego que continua limitado pela sociedade e subordinado a esta, que não apoia uma norma que não seja aquela que todos seguem. O problema é que Gregor nem aceita a mudança, nem aceita integrar-se na sociedade, isto é, se Gregor tivesse a mentalidade, por exemplo, dos pais, esses sim integrados na sociedade e nos esquemas que ela permite, tendo aceite o seu papel dentro deste núcleo; eles tomaram o seu papel, algo que Gregor não fez. Portanto, não está integrado na sociedade, mas também não tem a ousadia de mudar a sua vida e fazer aquilo de que realmente gosta. Não sabe qual é o seu papel, o desejado, não o obrigado. Assim, o Ego, como referido anteriormente, entra em conflito, porque não consegue mediar a vontade do Id com a do Superego. Acaba por prevalecer a do Superego? Aparentemente sim, porque ele não muda, mas, se olharmos de uma outra perspectiva, ele sofre uma transformação. E se essa transformação, a metamorfose que sofre no início do livro de Kafka, for a consequência do conflito do Ego? Se essa metamorfose for consequência da vontade do Id? Então, podemos dizer que, no caso de Gregor, o Id venceu o conflito, e a transformação acabou por se concretizar. Não foi uma transformação consciente, mas sim inconsciente, pois ela não passava de uma vontade profunda, escondida e recalcada do Id de Gregor. Aliás, Gregor não parece incomodado com esta transformação, algo que seria previsível se ele não a desejasse. Não refiro que se quisesse transformar num insecto, queria transformar-se enquanto ser humano, mas a verdade é que esta transformação, por mais bizarra que tenha sido, acabou por alterar alguma coisa. Alterou a vida de Gregor que, desta forma, deixou o trabalho, e alterou a vida daqueles que o rodeavam, daqueles que tiveram contacto com ele enquanto bicho, o que não acontecia quando era humano. Ninguém reparava nele, era invisível aos olhos do mundo. Deixa de ser invisível a partir do momento em que é transformado; pode não ter sido a forma através da qual Gregor terá desejado ser notado, mas isso acabou por acontecer. Mudou o paradigma. O dele e o da família. Mudou os esquemas de acção ou os hábitos. Mudou a vida da família:

Agora, tudo se passava geralmente em grande silêncio. Pouco depois do jantar, o pai adormecia na cadeira, a mãe e a irmã recomendavam silêncio uma à outra; a mãe, muito curvada sob a luz do candeeiro, costurava roupa delicada para uma loja de confecções; a irmã, que tinha aceite um lugar como empregada de balcão, aprendia francês e estenografia, à noite, para, talvez mais tarde, ter acesso a um emprego melhor.

(...)

Logo que batiam as dez horas, a mãe tentava acordá-lo [ao pai] com palavras meigas, para o convencer a ir deitar-se, pois aquilo não era sítio onde se pudesse dormir, e o pai, que tinha de entrar ao serviço às seis da manhã, bem precisava de descansar. Mas a teimosia que se tinha apoderado dele desde que entrara para porteiro levava-o a insistir em ficar mais tempo à mesa, embora adormecesse constantemente, e só a grande custo fosse então possível convencê-lo a trocar a cadeira pela cama.<sup>67</sup>

Ora, o sujeito lírico de *Aracne* transforma-se num outro ser e, tal como a personagem de Kafka, é perturbado por um conflito interior. Este conflito interior não se deve apenas ao facto de uma parte de si ser aranha e outra humano, mas este conflito já tem origem no humano em si, tal como em Gregor. Gregor tinha um conflito interior, enquanto homem, porque não fazia aquilo que queria e não era capaz de mudar o rumo da sua vida; a aranha de *Aracne*, enquanto homem, antes da metamorfose, tem um conflito que se baseia numa mesma questão: a questão da tomada de papel e da consequente falta de identidade. No fundo, é a falta de identidade que desencadeia o problema de Gregor, pois ele não sabe quem é, qual a sua função, e não sabe o que quer ser. Em *Aracne*, o problema da identidade é o factor, do mesmo modo que em *A Metamorfose*, que desencadeia a transformação do sujeito poético em aranha. É no poema “Vai tão pequena a teia que lamento”<sup>68</sup>, que já referi, que o sujeito poético aborda este problema, e que expressa a sua vontade de mudar, mas por recear a sociedade, prefere esconder-se e continuar a fazer aquilo a que está habituado. Expressa a vontade de mudar os hábitos, mas, simultaneamente, confessa ter receio de o fazer, por temer que o transformem em “bicho repelente”<sup>69</sup>, mas a verdade é que ele já está transformado, aliás, ele próprio foi o agente da sua metamorfose. Este poema, se revela uma outra leitura do livro, demonstrando que

---

<sup>67</sup> Kafka Franz, *A Metamorfose*, op. cit., p. 62.

<sup>68</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 15.

<sup>69</sup> Ibidem.



“eu” e “tu” são duas partes do mesmo, por outro, é um fingimento, porque transmite ao leitor o seu receio de mudança quando, na verdade, essa mudança já foi realizada, quando já tomou o passo para essa mudança. Ou então, a mudança que ocorreu foi apenas física, pretendendo atingir uma mudança interior, atingir a totalidade numa identidade que está desfeita.

O problema da identidade surge também em Ovídio, na generalidade do seu livro, uma vez que se propõe a contar a forma como corpos são transformados noutros corpos – e o corpo, apesar de não representar a totalidade da identidade, é um aspecto significativo para a mesma –, e em particular no mito de Aracne, porque foi devido a uma tentativa de afirmação de identidade que Aracne se viu reduzida à condição de aranha. Aracne pretendia afirmar-se enquanto tecelã, enquanto detentora da arte de tecer e fiar, tentou mostrar estar no mesmo patamar que a deusa suprema da arte e, por ter tido essa coragem, foi transformada. Ficou a ganhar ou a perder com esta ousadia? Penso que ficou a ganhar, pois apesar de ter sido reduzida a uma aranha, mudou alguma coisa, mudou a visão que tinham dela, e mudou a sociedade, para além de poder continuar a ser exímia na sua arte e a mostrá-la aos outros, ficando ainda com o louvor por se ter oposto à deusa e por se ter igualado a ela naquela arte. Ganhou reconhecimento pelo seu trabalho, pela sua arte.

A identidade, ou a falta dela, é, então, a geradora da metamorfose, quer em Kafka quer em Franco Alexandre. Fragmentado é o adjetivo que melhor caracteriza quer um quer outro, sendo esta segmentação não apenas resultado do sujeito em si, mas também fruto dos elementos ao seu redor. À sociedade já foi apontado o papel de intensificadora dos distúrbios interiores do indivíduo, mas um outro elemento que surge como fomentador para esta perturbação constante é o espaço no qual o indivíduo se insere. A dicotomia cidade/campo, presente constantemente ao longo da nossa literatura, que diferencia os dois espaços no seu simbolismo e na forma como influenciam o sujeito que neles se movimenta, intensifica-se no Modernismo, movimento literário que caracteriza o campo como espaço conselheiro de reflexão, de paz, tranquilidade, que levará o sujeito ao caminho da sabedoria, ao encontro com a sua totalidade identitária; já a cidade, é sinónimo de confusão, um local caótico onde o sujeito se sente oprimido, apesar de ser feita a sua

apologia. Contudo, o ênfase atribuído à cidade, focaliza-se, sobretudo, no seu carácter tecnológico. É o avanço, o progresso que são aclamados, não tanto o caos que ela provoca. Ora, se o campo é o lugar que renova intelectual e espiritualmente o indivíduo, a cidade provoca o contrário: a cidade é poluída e polui quem nela se movimenta. Sabendo que é com o Modernismo que se dá a ruptura total do sujeito poético que não consegue ser uno e que se estilhaça numa cidade em progresso mas quase cruel, podemos verificar que é a própria cidade que envolve o sujeito, que o sufoca, e que contribui significativamente para a sua desintegração. Não é apenas a sociedade a responsável pela crise de identidade do sujeito, mas com ela a cidade que o acolhe. O caos pertencente à cidade acaba por contagiar o indivíduo que, visto no meio deste mundo frenético, desaba, dando origem ao sujeito poético desintegrado, cuja identidade é posta em causa. Em Franco Alexandre, e particularmente em *Aracne*, a identidade é a questão central com a qual o sujeito poético se depara. Podemos depreender que, antes da metamorfose, já o sujeito poético, enquanto humano, se debruçava sobre esta problemática, pois não se sentia concretizado, não conhecia o seu papel na sociedade e apenas se entregava às actividades seguras, não tentando explorar outras áreas, de verdadeiro interesse, por receio da sociedade. Portanto, a questão da identidade já era notória antes de a metamorfose ter acontecido, contudo a metamorfose é o mecanismo que desencadeia a reflexão, a auto-análise e a constatação dessa problemática por parte do humano. Ao existir a metamorfose, cria-se uma outra personagem, uma aranha, cuja origem é a do humano; ela é apenas um prolongamento fictício do humano que ganha voz, eliminando temporariamente a voz do humano, – excepto no poema “Vai tão pequena a teia que lamento”<sup>70</sup> –, e que vai dirigir-se ao “tu” humano, mas que na verdade é o mesmo. A metamorfose é, assim, uma consequência de um eu em crise de identidade.

A questão da identidade não é exclusiva ao livro *Aracne*, porque na verdade, na obra abrangente de António Franco Alexandre, o leitor tem sempre a sensação de estar perante um sujeito diluído, não há a presença de um sujeito consistente, estável e uno, antes pelo contrário. A cidade é deserta, é cenário de destruição, o betão, a evolução reina, mas não é necessariamente positivo: “Pesadas

---

<sup>70</sup> Ibidem, p. 15.

as chuvas visitaremos os bairros periféricos, as suas / moradias fluorescentes, e a sombra das gruas / ser-nos-á fatal.”<sup>71</sup> O betão, o cinzento dos edifícios acaba por sufocar o indivíduo que nela se movimenta. A cidade é lugar de violência, é um lugar desintegrado, que se estilhaça, tal como o sujeito poético:

estas cidades, grés animal, as garrafas de sangue nos passeios,  
prenunciam devagarmente um acordar translúcido. o que  
movimentam no espaço, e aos bandos  
os pássaros decifram sobre o musgo e a hera,  
é o mesmo ar que na traqueia queima; e o cimento,  
translúcido, o mesmo que nos braços percorreu as veias,  
que nos olhos foi lava, que nos brilhou na boca  
dizendo: estas cidades, grés animal, um acordar sem boca.

(...)

outras, as que brilham, as que espalham um lenço verde  
ao pescoço dos cães, e largas redes no ar empalidecido  
invisíveis capturam, as que vêm  
de dentro de um muro, e sobre um muro movem  
uma pedra sem cor que nos oculte o peito, o sangue  
transborda, e os apitos soam com a fúria dos grandes animais.<sup>72</sup>

Esta é a cidade dos modernistas e dos futuristas, no entanto, o tom usado para ambos os contextos difere, pois se para os futuristas esta fúria, os animais raivosos, a cidade raivosa, eram sinais de evolução, e isso era motivo suficiente para se fazer a sua apologia, em Franco Alexandre, neste poema, ela é representativa da destruição, de um cenário quase de fim do mundo, apocalíptico. É certo que em *Aracne* não temos estas descrições da cidade, aliás, o espaço em *Aracne* é muito diverso daquele em que reina a destruição. Se num é o cinzento e o betão que predominam, no outro é o verde, a floresta. Se um é mais escuro, o outro é mais florido. Em *Aracne*, o espaço é

---

<sup>71</sup> Alexandre, António Franco, *Os Objectos Principais*, in **Poemas**, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 87.

<sup>72</sup> Ibidem, pp. 98-99.

algo incerto, pois não há um lugar predominante. A aranha insere-se mais no espaço da floresta, refere a floresta várias vezes, mas ela invade o espaço do humano, ao ir ao cinema com ele; menciona também uma casa, uma janela dessa casa, mas não é fácil encontrar uma referência à cidade em si, muito menos à cidade que se observa em *Os Objectos Principais*. Chamei, apesar das diferenças entre as duas obras, a atenção para esta cidade desmoronada, na medida em que, não podendo dar certezas acerca do que está fora do texto, isto é, dar certezas acerca dos elementos antecedentes ao início de *Aracne*, mas seguindo o raciocínio de que o sujeito poético não se sentia, tal como Gregor, inserido naquela sociedade que recriminaria os seus desejos reais, podemos imaginar que esta seria a cidade do sujeito poético. Mesmo que não fosse a cidade real, coberta, verdadeiramente, de sangue, cujo ar asfixia, seria desta forma que o humano se sentia dentro dela, pela sua capacidade sufocante, por esse tal “ar que na traqueia queima”<sup>73</sup>; o sujeito poético enquanto humano sentir-se-ia abafado por esta sociedade e pela cidade. Também Gregor, apesar de a cidade não ser descrita desta forma, aliás, não temos uma descrição exaustiva da cidade, pois Gregor apenas olha através da janela, se sentiria asfixiado pela mesma, e pelos membros daquela cidade, que o formataram a ser de uma determinada forma. Em *Aracne*, aquele mundo verde, alegre que referi, é assim porque ele é visto através da perspectiva da aranha, pois se fosse da perspectiva do homem, o tom usado por ele, a descrição feita por ele, seria mais negra, mais triste. Contudo, a aranha, que é o lado “bom” do humano, que é o motor da mudança, da evolução do indivíduo, que se auto-analisa, observa o mundo de um prisma de esperança, de alteração. Mesmo se, em alguns poemas, a aranha demonstra a tristeza, essa tristeza é apenas fruto da incompreensão do humano em relação ao que está a suceder, da rejeição por parte do outro do seu lado aracnídeo. Contudo, a aranha é a metade que compreende, que percebe que algo está a mudar, ou que há a tentativa de uma mudança e isso já é um motivo para ver o mundo com esta ligeireza, característica da própria aranha, com esta claridade. Em última instância, o homem seria o lado lunar, enquanto a aranha o solar, sendo que o solar tem que se integrar no homem, para que consiga concretizar os desejos da sua vida, para que consiga sair do armário onde se tem mantido escondido.

---

<sup>73</sup> Ibidem.

O espaço é também um elemento importante em *A Metamorfose* de Franz Kafka, não só o espaço exterior à casa, como a cidade, à qual já aludi, mas como o espaço no qual Gregor se movimenta. Lá fora, a cidade é castradora, é o lugar onde Gregor apenas trabalhava. Se quisermos, a cidade burocrática de Gregor, é aquela descrita pelo sujeito poético de *Segundas Moradas*:

cabe-me agora a descrição cuidada  
do mundo incomodado em que vivemos: secretários  
sentados,  
à secretária, ídolos  
das nove às onze,  
civildades de médio centro urbano, parque incluído,  
a leve bomba que vai na cabeça dos outros,  
e o grande buraco nocturno do mar  
a sorver loas.”<sup>74</sup>

Considero que facilmente se pode imaginar Gregor, antes da metamorfose, a movimentar-se neste espaço. Outro espaço importante nesta obra de Kafka é o quarto, pois desde a metamorfose Gregor fica confinado ao seu quarto. A discrepância entre o quarto e a sala é muito evidente, sendo que a sala é o local destinado aos seus pais, à irmã e, mais tarde, aos hóspedes, ficando Gregor limitado àquelas quatro paredes. Se Gregor pretendesse ter algum contacto com o exterior, teria que espreitar ou invadir a sala, não sendo nunca bem-vindo:

O pai cerrou o punho com ar hostil, como se quisesse rechaçar Gregor para dentro do quarto, depois, olhou em volta, hesitante, cobriu os olhos com as mãos e chorou, o peito vigoroso sacudido por soluços.

Gregor acabou por não entrar na sala, encostando-se à parte de dentro do batente que ainda estava fechado, de forma que só se lhe via o corpo até meio e, por cima dele, a cabeça inclinada de lado, espreitando os outros.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Alexandre, António Franco, *Segundas Moradas*, in *Poemas*, op. cit., p. 307.

<sup>75</sup> Kafka, Franz, *A Metamorfose*, op. cit., p. 33.

Aliás, os momentos cruciais, em que existem cenas de violência ou hostilidade do pai perante o filho, passam-se na sala, no espaço do pai, nunca no espaço do filho. E sempre que Gregor tenta ir à sala, ao mundo que não lhe pertence, é recebido de forma negativa, violenta, sendo sempre enxotado pelo pai:

O seu corpo levantou-se de um dos lados e ficou entalado, de viés, na entrada. O seu flanco, ferido de roçar, deixou na porta branca nódoas repelentes. Depressa ficou preso, e já não teria conseguido libertar-se sem ajuda: de um lado, as perninhas pendiam no ar, trémulas, do outro, estavam dolorosamente comprimidas contra o chão. Foi então que o pai lhe aplicou por trás uma pancada violenta, mas verdadeiramente libertadora, que o fez voar até ao fundo do quarto, sangrando com abundância. A porta ainda foi fechada violentamente com a bengala e depois fez-se finalmente silêncio.<sup>76</sup>

É também na sala que o pai atira com a maçã que ditará a morte de Gregor. O quarto representa o lugar seguro para Gregor, porque ninguém se atreve a entrar no seu espaço, pois têm nojo daquilo que lá se passa. Mantêm-no fechado no quarto porque assim não observam a realidade do filho/irmão, não são confrontados visualmente com aquilo que sucedeu ao filho. O filho é um animal, que está numa jaula, enclausurado, mas que nem pode ser comparado aos animais que figuram no jardim zoológico, porque esses, mesmo estando presos, despertam interesse, os outros têm vontade de os ver, de os observar, isto porque são animais maiores, são animais imponentes e importantes. Mas Gregor não foi transformado num animal imponente, foi transformado num insecto asqueroso e gigante que deve ser escondido o máximo possível, porque ele só irá transmitir repugnância e nojo aos outros. É um insecto e um insecto não é um animal nobre. Tal como em *Aracne*, o humano poder-se-ia ter metamorfoseado num animal nobre, ou doméstico, cujo contacto com o humano seria facilitado. Mas, transformado numa aranha, é fácil o humano sentir nojo dele e evitar qualquer contacto. Porém, há um aspecto importante que faz com que o leitor se compraza com a dor de Gregor, mais até do que com a tristeza por vezes demonstrada pela aranha de *Aracne*. É que se o aranhão é um desdobramento do homem, faz parte dele, mas o homem não sabe disso ou, pelo menos, não se apercebe de imediato que aquela aranha que escreve o livro e de quem tanto admira as teias faz parte de si mesmo, é uma substância de si, mas, insistindo, não dá conta disso, no caso

---

<sup>76</sup> Ibidem, p. 38.

de Gregor a situação é mais grave, pois a família rejeita-o, sabendo que ele é o Gregor, o filho e irmão. O pai, desde o início que olha para Gregor como um animal, nunca reconhece nele o seu filho, até porque mesmo antes da metamorfose, a relação entre eles não era muito amistosa; Gregor servia apenas para trazer o dinheiro que pagaria as contas. A mãe, muito desgostosa, sofre muito com esta situação, mas dá ideia que o que a incomoda não é tanto o sofrimento do filho, mas mais a situação em si, a desgraça que aconteceu àquela família, e aquilo que ela tem que suportar. Inicialmente a irmã não o rejeita e cuida verdadeiramente dele, preocupa-se realmente com ele, é ela que vai observando os comportamentos de Gregor e percebendo como se sente melhor, aquilo que prefere comer, etc., mas a uma certa altura ela deixa de se preocupar, mudando completamente a sua atitude, referindo mesmo:

«Queridos pais – disse a irmã, batendo com a mão na mesa, à laia de introdução –, isto assim não pode continuar. Talvez vocês não vejam o que está a acontecer, mas eu vejo. Não quero pronunciar o nome do meu irmão em frente deste monstro, e por isso digo apenas: temos de tentar livrar-nos dele. Fizemos tudo o que é humanamente possível, cuidámos dele, aturámo-lo. Acho que ninguém nos pode acusar seja do que for.»<sup>77</sup>

Portanto, Gregor vai-se desumanizando e, conseqüentemente, animalizando, não porque vai incorporando a sua condição animal, mas porque os outros o fazem incorporar essa condição. Os outros contribuem para que Gregor se vá inserindo, cada vez mais, na categoria animal, deixando a vida humana. Retomando a questão do espaço, é de frisar também que para além de confinarem Gregor àquele quarto, expulsando-o sempre que este se tentava integrar na vida familiar, – como por exemplo, quando a irmã estava a tocar violino para os hóspedes que não davam qualquer valor à sua arte e Gregor foi-se aproximando, deleitado com o que ouvia, tentando fazer parte da reunião familiar que ali acontecia à sua frente, entre o seu lado da porta e o lado da porta dos outros – foram desumanizando também o quarto, o seu espaço, o lugar seguro que lhe pertencia, pois foram retirando, gradualmente, as mobílias que lá estavam. Mesmo que o tenham feito devido à dimensão gigante que Gregor ganhou, com o intuito de facilitarem os seus movimentos, ao retirarem os

---

<sup>77</sup> Ibidem, p. 73.

armários retiram, também, a sua vida anterior, retiram-lhe a humanidade. Contudo, se esta intenção de lhe dar espaço era boa, também ela foi passageira, tendo em conta que, a certa altura, decidiram depositar no seu quarto os móveis trazidos lá para casa pelos hóspedes, ou seja, os móveis trazidos por pessoas externas à família, pessoas que não pertencem ali, são deixados no quarto em que o filho/irmão habita. Gregor passa a ter um estatuto de externo à família, de “um qualquer”, a partir do momento em que as mobílias ali são despejadas:

Eram três senhores extremamente sérios – os três de barba, como Gregor pôde constatar, certa vez, ao espreitar por uma fresta da porta – e muito ciosos de limpeza, não só no próprio quarto, como também (visto que se tinham vindo instalar aqui), em todas as lides domésticas, ou seja, muito especialmente na cozinha. Não suportavam tralha inútil e, muito menos, suja. Além disso, tinham, em grande parte, trazido consigo os seus próprios apetrechos. Por este motivo, muitos objectos que não eram vendáveis, mas que também não se queria deitar fora, haviam-se tornado supérfluos. Todos eles vinham parar ao quarto de Gregor, inclusivamente a caixa de cinzas do fogão e o caixote do lixo da cozinha.<sup>78</sup>

Portanto, o espaço que pertencia a Gregor, que não tinha sido invadido porque todos os membros da família faziam questão de não o visualizarem no seu novo habitat, aquele seu espaço animal é transformado numa despensa, uma espécie de cave escura, sem vida, para onde se despejam as coisas que estão a mais, que já não prestam ou que não têm utilidade. É-nos dada a imagem da putrefacção, da decadência humana, mas igualmente, da decadência animal. Se em Franco Alexandre o sujeito poético, particularmente em *Duende* e *Aracne*, encontra, apesar de ainda desfeito, um ambiente que propícia o encontro consigo mesmo, pois este ambiente é pautado por uma certa calma, em Kafka, não há qualquer espaço que proporcione o mesmo a Gregor. A cidade que vê pela janela é um lugar sufocante; a sala da família é um lugar cuja entrada é proibida, no qual sofre os ataques mais agressivos por parte do pai; o seu quarto, local de conforto inicialmente, é transformado na sua própria sepultura, onde morre como bicho.

Portanto, Gregor está limitado àquelas quatro paredes, e cada vez que as tenta transpor, que tenta passar a fronteira entre humanidade e animalidade, é afastado, é reduzido à sua condição animal. Gregor vive, assim, à margem de tudo, à margem da

---

<sup>78</sup> Ibidem, p. 67.



família, da sociedade, da cidade, vive à margem de si próprio. A metamorfose em bicho radicalizou o seu desejo de mudança, mas radicalizou, igualmente, a sua marginalização.

Já em *Aracne*, a invasão do espaço humano é facilitada à aranha, pelas dimensões opostas entre Gregor e o sujeito poético feito aranhão. Gregor é gigante, é mais difícil integrar-se no espaço alheio – alheio porque era o seu, mas entretanto, com a metamorfose, deixou de ser – enquanto a aranha, porque a sua dimensão é muito inferior, tem uma maior facilidade em invadir o espaço do humano. Ela pode, por exemplo, “sentar-[se] na poltrona do ombro”<sup>79</sup> do humano, pode infiltrar-se no seu mundo, pode ir ao cinema com ele, pode ir à sua casa, porque a sua deslocação é fácil, e o humano não nota a sua presença. Mas, tal como acontecia com Gregor, se o humano se apercebe de que um insecto está a invadir o seu espaço, seja ela a aranha – sendo que esta aranha é astuta, e consegue, normalmente, esconder-se – seja um outro insecto, enxota-o de imediato: “Mas, de repente, dás uma palmada / num secreto mosquito impertinente, / que descreve no ar uma parábola, e cai / diante de mim (...).”<sup>80</sup> Talvez se Gregor tivesse sido transformado num insecto mais pequeno, o problema da família seria muito mais facilmente resolvido, mas nesse caso, talvez não causasse tanto incómodo à mesma e Gregor não se teria feito notar tanto, já que, enquanto homem, passava despercebido.

Entre os dois, há uma diferença que também deve ser salientada, e essa diferença reside na metamorfose em si. No caso de *A Metamorfose* de Kafka, o sujeito que é metamorfoseado é dependente do ser que existia anteriormente, isto é, é apenas uma personalidade, que mudou a forma do corpo. No caso de *Aracne* de Franco Alexandre, a aranha transforma-se de livre vontade, mas ela é uma outra personalidade do humano, continua a ser dependente dela, porque ela nasce dele, mas têm duas personalidades distintas, mas ambas pertencentes ao mesmo núcleo inicial. Gregor, ao sofrer esta metamorfose, não muda só de corpo, acaba também por mudar a forma como vê o mundo ao seu redor, como vê a família e, conforme se vai animalizando, vai-se afastando da sua condição inicial. Portanto, não podemos dizer

---

<sup>79</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 21.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 19.

que o sujeito que sofreu uma metamorfose é o mesmo no início e no fim, pois algo nele, interiormente, também se alterou. O Gregor do início da narração não pode ser o mesmo Gregor que morre, no final, deixado na imundice. O mesmo se passa com o sujeito lírico de *Aracne*, cujo objectivo ao metamorfosear-se é o de implementar, no sujeito inicial, uma mudança, uma evolução e incorporação nele aquilo que foi desdobrado na aranha, aquilo que não conseguia absorver. Aranha e humano não são independentes um do outro, mas têm personalidades distintas, que devem ser incorporadas após tal metamorfose. No caso da metamorfose real, a da borboleta, por exemplo, ao passar do estado em que é uma larva, para a sua nova forma, a de borboleta, não reúne em si memórias ou vivências que sejam transmitidas de um estado ao outro. Já nos dois casos em concreto, em *Aracne* e em *A Metamorfose*, tendo em conta que, antes da metamorfose, os sujeitos já existiam e já tinham vidas normais, das quais guardam recordações, ensinamentos, vivências, é normal que estas memórias se transportem para o novo corpo, pois, na verdade, apenas o corpo mudou, mas a mente e tudo aquilo que se passou antes da metamorfose permanece. Com a *Aracne* relatada por Ovídio sucede a mesma coisa, uma vez que o seu corpo foi transformado num novo, num aracnídeo, mas a arte que possuía continua a mesma, as suas capacidades não são afectadas, antes pelo contrário, pois ao ser transformada em aranha ganha, automaticamente, mais patas, o que, à partida, facilitará a realização da sua arte, o tecer dos fios. A personalidade permanece, mas ganha novos contornos, sendo inevitável um processo de aprendizagem consequente à metamorfose, porque como todos os acontecimentos da vida, eles modificam as pessoas, eles mudam algum aspecto da personalidade do indivíduo.

### CAPÍTULO III – A condição poética da aranha.

depois recolho ao centro do meu verso  
com esta reflexão modesta e triste:  
de tudo quanto viste e mal ouviste,  
em mim, do que mais gostas é da baba<sup>81</sup>

Um outro aspecto que une Ovídio a Franco Alexandre, já referido superficialmente no capítulo interior, mas que deve ser recuperado, é a importância dada à arte. O sujeito lírico de *Aracne* demonstra constantemente a sua inquietação em relação à realização do livro, pois ao longo do mesmo são várias as referências aos versos e à arte que é a escrita: “Já vi que escreves um diário, com / as patas firmes, o pêlo lúcido, / e versos, onde porém há sempre / uma sílaba a mais, presa por fios”<sup>82</sup>; “Sombra de um verso, não sei como possa / ter bom sucesso neste meu projecto / de te fazer meu cúmplice leitor”<sup>83</sup>. E este aspecto é relevante para si, porque ele está directamente aliado à questão da identidade. O seu lado humano, aquele que sofreu a metamorfose, é o que lamenta não ter dado importância àquilo que realmente lhe interessava, pois, neste poema, a aranha é excluída, ficando apenas exposto o humano. Portanto é o humano que fica em primeiro plano, que até então tinha sido remetido para um segundo e que confessa esta sua inquietude. No fundo, o humano lamenta não se ter dedicado à poesia, pautada pela fantasia a que se refere, porque esse era o seu verdadeiro interesse, mas por medo de se colocar num mundo que não era o seu, por medo que a sociedade o criticasse por mudar os seus hábitos, acabou por se esconder no armário e continuar a fazer desenhos com o compasso. Se a vontade de Gregor era mudar alguma coisa, sendo que não era algo definido, apenas

---

<sup>81</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>83</sup> Ibidem, pp. 27-28.

tendo expressado a sua vontade de sair do emprego, em *Aracne*, o sujeito poético, na sua vertente humana, exprime a sua vontade de se dedicar a algo que lhe traga mais fantasia, isto é, à poesia. Por medo retrai esta sua vontade, sendo que a metamorfose a que se sujeita é o que vai permitir desdobrar-se noutro, sendo que esse outro é uma aranha, símbolo imediato da arte de tecer, servindo de metáfora para a realização do livro. Portanto, a metamorfose faz com que uma parte do humano dê origem à aranha que, sem medo, tece os versos do livro. Esta questão é importante para a identidade, no sentido em que é por não absorver a sua parte da identidade enquanto escritor que, de facto, lhe pertence, mas que vai rejeitando, que se dá o desdobramento. O sujeito transforma-se para se poder completar, para poder apreender a outra faceta da sua personalidade que a aranha permite. Aliás, no discurso directo do “eu” com o “tu”, e quando o sujeito poético aranha se dirige ao humano, referindo que o humano sente repulsa em relação à aranha, sente repulsa não só porque é um bicho, mas também porque a aranha representa aquilo que ele não conseguiu ser ou fazer. O que é frustrante para si, humano, é que a aranha consiga fazer aquilo que ele não teve coragem para efectuar e considera-o repugnante porque desejava ambicionar aquilo que a aranha consegue. A confiança ou superioridade do humano referidas em alguns poemas iniciais é, acima de tudo, falsa, ilusória. O humano esconde-se nessa superioridade/altivez para fingir, para si mesmo e para os outros, para a sociedade, que está feliz na sua condição, que não há nada que queira mudar. Não pode ir contra a sociedade, porque esta o transformaria em Aracne para sempre. Esta aranha é a Aracne que desafiou Pallas, e o seu lado humano pretende também desafiar Pallas, mas não tem a ousadia necessária, nem para desafiar outro, nem para se desafiar a si próprio. Mas esta metamorfose é essa ousadia de que precisava, pois ao transformar-se neste outro, já realizou uma acção no mesmo sentido. Esta aranha é agora o passo que ele tomou para aceitar o lado da sua personalidade rejeitado, para atingir o todo. E se a aranha aspira à união entre os dois, ao contrário do humano, numa primeira fase, é através da escrita que tenta essa união. Aliás, o único poema em que o lado humano sai da sua atitude de superioridade em relação ao insecto, e em que não o despreza, não o ignora, é no poema “Dizes tu que cintilam, os meus fios”<sup>84</sup>. Este é o

---

<sup>84</sup> Ibidem, p. 17.

único poema em que o humano dá atenção à aranha e lhe dedica algum tempo da sua vida:

Enfim, a obra foi do teu agrado  
(útil até, disseste, nestes dias  
de inverno em que te vês desabrigado)  
e embora, cauteloso, não quisesses  
pousar sequer um pé na minha teia,  
vieste visitar o arquitecto,  
ignorando tratar-se de um «insecto».  
e eu falei-te da arte, dos mistérios  
da sexta dimensão, e outras lérias  
de quem já não tem fio, mas tem ideias;  
não me escapou, porém, o gesto de repulsa  
com que me deste a mão, à despedida.  
O meu corpo redondo, a pata estreita,  
não vão bem com a tua fantasia;  
preferias alguém menos ligeiro,  
carne menos subtil, pele rosada,  
forma de gente, não de bicho abjecto.  
(...)  
depois recolho ao centro do meu verso  
com esta reflexão modesta e triste:  
de tudo quanto viste e mal ouviste,  
em mim, do que mais gostas é da baba.<sup>85</sup>

Portanto, o humano fez um esforço ao ir ao encontro da aranha, o arquitecto dos versos, tendo reconhecido o seu talento, pois a aranha declara que a obra foi do seu agrado. Esta obra é a teia, porque remete para os “fios, / feitos de boa fibra,

---

<sup>85</sup> Ibidem, pp. 17-18.

resistente / ao sol feroz e à acidez das chuvas”<sup>86</sup>, e o humano refere que a obra é útil, por causa do inverno, ou seja, podemos imaginar que se trate de uma teia de aranha, resistente, que sirva de abrigo à própria aranha, sendo que este trabalho da aranha requer minúcia, e arte, tal como a construção dos versos de um livro. Mas este trabalho que o humano reconheceu como belo não se restringe apenas à teia, é sim, a arquitetura do livro, é o verso, através do qual o sujeito poético está a deixar escrita esta metamorfose, este desdobramento da personalidade e a tentativa de unidade da própria. Há uma certa admiração do humano em relação à aranha, mas esta admiração cinge-se à arte que a aranha possui, pois a repulsa continua presente. Este momento de admiração é muito efêmero, pois a visita que o humano faz ao mundo da aranha, dura muito pouco tempo. A aranha, num tom de tristeza, percebe que o outro dá muita importância às diferenças físicas entre ambos, e que esta distância diminuiria se a aranha não fosse aranha, se tivesse “carne menos subtil”<sup>87</sup> ou “pele rosada”<sup>88</sup>. O único interesse do humano no seu lado aracnídeo é a “baba”<sup>89</sup>, a construção das teias.

Vocábulos como “fio” e “versos” são usados com frequência, sempre como sinónimos. Ora, a aranha traça a teia, feita de fios, assim como o poeta escreve o livro, feito de versos. Ambas as tarefas requerem esforço, dedicação e contêm em si arte, portanto, aranha e homem estão unidos neste labor. O sujeito poético revelou, no poema de abertura do livro, que deixará, através da sua teia, uma armadilha. Esta armadilha é um sinal de que a assertividade inicial do poema é enganosa e todo o tom de mistério que envolve este primeiro poema corrobora isso mesmo. Esta armadilha que é traçada só é possível porque se trata, efectivamente, de um livro que é inserido, inevitavelmente, no campo da fantasia, da ilusão. Na realidade, um homem não se pode transformar, não se pode metamorfosear num animal, não é cientificamente ou biologicamente possível. Apenas alguns animais, como é o caso da borboleta, podem sofrer uma mudança de corpo. Assim como não é possível, uma aranha falar e inserir-se no mundo dos humanos, como esta o faz, ou um homem transformar-se em barata. Este tipo de coisas só é possível no mundo dos mitos e aí a ligação com Ovídio, que

---

<sup>86</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ibidem.

narrava os mitos onde a metamorfose reinava grande parte das vezes, ressurgiu, ou no mundo da fantasia, de que o livro pode fazer parte. O livro permite a criatividade e permite a concretização da imaginação. Num livro, através dos versos, o não real torna-se real e, neste caso em particular, a metamorfose não real, porque transportada para a ficção literária, torna-se real, torna-se plausível. E plausível é o leitor aceitar que o sujeito que fala é uma aranha. Menos plausível é o leitor aceitar que o sujeito que fala é uma aranha que foi transformada que, na verdade, era um humano. Mas não deixa de ser possível, porque se trata de literatura, de versos, de poemas. Assim, podemos dizer que esta metamorfose existe porque está escrita no livro e este livro só existe porque houve uma metamorfose que despoletou a sua criação, ou seja, a metamorfose é o mecanismo que impulsiona a escrita destes versos, não direi que é o tema do livro, mas se quisermos, é o acontecimento que rege e que dá origem a *Aracne*, obra de António Franco Alexandre. Mas há aqui uma dualidade: se o livro não existe sem a metamorfose que o despoletou, também a metamorfose não existe sem o livro, na medida em que no mundo real ela não é possível. Ela surge porque os versos o permitem, como reforça no poema “Vai tão pequena a teia, que lamento”<sup>90</sup>, no qual, como já referi, lamenta não ter seguido mais cedo a sua vontade de se dedicar a algo que permita essa tal fantasia, em detrimento do mundo onde a realidade impera. Se quisermos, em última instância, e recuperando a psicanálise, o livro acaba por ser o mediador, o Ego, entre o desejo do Id, o desejo da transformação, e o Superego, que recrimina essa mudança.

Um outro elemento que opõe a ideia da realidade por oposição à irrealidade/fantasia é a referência regular do estado de embriaguez, de que é exemplo o poema “Ir ao cinema na caverna escura”<sup>91</sup>, particularmente o verso “a essa embriaguez chamada rima”<sup>92</sup>, associando a rima, produto da imaginação, à embriaguez, ou ainda, de forma mais intensificada, num outro poema, “Fui ao banquete onde se celebrou”<sup>93</sup>, em que narra um banquete, no qual acabou por ficar embriagado:

Fui ao banquete onde se celebrou

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 29.

o hit mais recente da cigarra,  
mas ao primeiro vinho fiquei tonto,  
adormeci no linho da toalha.  
Sonhei um caos de sombras, um arbusto  
que caminhava sobre chão de areia;  
um rio azul; um labirinto de ilhas;  
uma vaga disputa entre poetas;  
outras figuras mais, que não recordo.  
(...)

Às vezes acontece arrepender-me  
de não ter sido sóbrio, e ter perdido  
a circunstância toda do discurso;  
se tivesse seguido o argumento  
e provado as premissas, poderia agora  
oferecer-te a conclusão mais certa;<sup>94</sup>

Neste caso, tal como no outro, a embriaguez surge a par da fantasia, na medida em que ela propicia uma visão opaca do mundo real, uma distorção da realidade, como distorcido é o mundo da fantasia. *Aracne* é um livro construído nesta base, na dicotomia realidade/irrealidade, verdade/fantasia, verosímil/inverosímil. E este poema demonstra isso mesmo. Demonstra o sonho do sujeito poético humano de ser reconhecido pelo seu valor enquanto arquitecto de versos e de poder participar numa qualquer cerimónia que o homenageasse, não numa atitude de se querer vangloriar perante os outros, mas por poder, verdadeiramente, expor os seus versos e ver reconhecido o seu valor, assim como a Aracne foi reconhecido o mesmo valor. Mas, neste poema, não é a aranha que produziu a obra a ser reconhecida, não é o humano que a admira na sua mestria de tecer, mas sim a aranha que, rendida à arte que o humano terá realizado, se igualiza a ele, e o volta a admirar, esquecendo a desconsideração que, outrora, o humano lhe atribuíra:

---

<sup>94</sup> Ibidem, pp. 29-31.



Embora, de terror, ainda tremesse  
de ponta a outra do esqueleto externo,  
senti dentro de mim um curioso orgulho  
ao ver-te, assim formoso, e coroadado  
com pétalas de flores e lantejoulas,  
ser recebido com louvor e aplauso  
pelos sábios e príncipes do verso.<sup>95</sup>

Portanto, a aranha está a ver o seu amigo a ser coroadado, pelos outros poetas. Neste momento podemos dizer que há uma união entre as duas partes do sujeito, pois se o humano ambicionava dedicar-se à escrita e ser reconhecido, se desejava incorporar em si o lado da aranha – o lado artístico, de poeta – aqui esse lado é atingido, e não através da aranha, mas através de si próprio. Neste poema, a aranha foi incorporada no humano porque o humano é, efectivamente, poeta, é-lhe reconhecido o seu valor, existindo aqui a totalização das duas partes. Os dois tornam-se, de certo modo, apenas num. Porque tendo em conta que é o lado aracnídeo do homem que vai narrando o livro e que vai dando conta do que se passa, portanto o livro é visto da perspectiva do seu lado aranha, e se em poemas anteriores esta aranha declarou a infelicidade do humano por não atingir o todo, neste poema não há vestígio dessa tristeza, não há vestígio da sensação de incompletude por parte do humano, algo recorrente no livro. Neste momento o humano está feliz, sente-se, finalmente, concretizado.

O problema é que, tal como em todo o livro, a ilusão volta, e este aparente sentimento de concretização do humano, desvanece, cai, quando reparamos que a alusão à embriaguez é constante nestes versos. Este é um estado que, como já referi, surge diversas vezes na obra, mas neste poema, em que se sentia que, finalmente, o humano tinha atingido o seu objectivo e estava realizado, tendo embebido a faceta que sempre rejeitou, é algo a que a aranha alude constantemente. O sujeito poético refere que ficou aturdido logo no início da cerimónia e declara mesmo que adormeceu

---

<sup>95</sup> Ibidem, pp. 29-30.

e que sonhou “um caos de sombras”<sup>96</sup>. Também contraria este verso, referindo que acabou por acordar, quando anunciaram a voz do seu amigo. Mas em que é que o leitor deve acreditar? Deve acreditar que ele adormeceu, e que quando pensou ter acordado, não acordou verdadeiramente, ou que de facto, acordou, mas não tem muita noção daquilo que aconteceu, por estar embriagado? De qualquer das formas, o que é certo é que o sujeito poético não se encontra no seu estado normal, está alterado devido ao álcool e isso condiciona a sua visão do que aconteceu. Reforça esta dúvida nos versos:

Era seguro o sítio, e confortável,  
mas pobre de visão e perspectiva,  
para já não falar da má acústica  
de uma rústica casa entre arvoredos.<sup>97</sup>

Portanto, tudo aquilo que a aranha observa, todo este acontecimento em que parecia ter havido a integração das duas personalidades na mesma, é posto em causa pela embriaguez, pela falta de condições acústicas e visuais em que ela se encontra. Declara, também, que lamenta não se ter mantido sóbrio, e “ter perdido / a circunstância toda do discurso; / se tivesse seguido o argumento / e provado as premissas, poderia agora / oferecer-te a conclusão mais certa”<sup>98</sup>, explanando que se não tivesse bebido podia oferecer uma “conclusão mais certa”, devendo ser notado que, neste caso particular, o “tu” não é referente apenas ao humano, a quem gostaria de dizer que, de facto, este episódio existiu, mas este “tu” é dirigido, simultaneamente, ao leitor, com quem o poeta brinca, fazendo uso da ironia, afirmando que gostaria de lhe oferecer uma explicação mais unívoca acerca deste episódio, e acerca do livro. Na verdade, conclusões mais certas é tudo aquilo que o poeta não quer oferecer ao leitor, pois a sua intenção é a de o confundir, de o fazer pensar em vários planos em simultâneo.

---

<sup>96</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>97</sup> Ibidem, p.30.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 31.

Refere, ainda, “deixei-me estar, embora não ouvisse / as secretas palavras que dizias / com a voz mais doce que jamais se ouviu”<sup>99</sup>, sendo esta a confirmação de que aquele episódio não aconteceu, ou se aconteceu foi apenas na sua imaginação, ou na imaginação do humano, que sempre desejou passar por um momento assim, na medida em que não conseguiu ouvir as palavras do discurso proferido pelo humano, não conseguiu ouvir as palavras que jamais se ouviram, porque elas não chegaram a ser ditas, elas não existiram. Foi tudo fruto da imaginação, da fantasia, ou do sonho.

É essa presença constante da imaginação e da fantasia que me leva a referir que poderíamos, de certo modo, associar o princípio do Surrealismo a este poema, ou mesmo ao livro, uma vez que o Surrealismo pressupõe que o inconsciente deve ser valorizado, em detrimento da consciência e da racionalização. A imaginação surge em primeiro lugar, sendo que a realidade, tal como ela é, fica para segundo plano, como defende André Breton no manifesto surrealista de 1924:

Só a imaginação me traduz contas o que *pode ser*, e basta para levantar um pouco a terrível interdição; basta igualmente para que a ela me abandone sem temor de me enganar (como se pudéssemos enganar-nos mais). Onde começa ela a tornar-se má e onde se detém a segurança do espírito? Para o espírito, a possibilidade de errar não será antes a contingência do bem?<sup>100</sup>

É certo que estou a abordar um livro de poesia onde, tal como na literatura, tudo é permitido, como por exemplo existir um sujeito poético que se transformou por sua própria vontade em aranha, ou um caixeiro-viajante que acorda sob a forma de um insecto gigante. Mas mesmo sendo permitido tudo em literatura, essa literatura foi sendo pautada por diferentes ideias, por diferentes movimentos literários que ditaram a forma como os autores escreviam, como pensavam. Não pretendendo inserir António Franco Alexandre em nenhum desses movimentos literários em particular, existem particularidades do Surrealismo que podem ser identificadas na sua poesia. Os surrealistas defendiam que a imaginação era muito importante para a realização da obra e para a sua vida, pois “em contrapartida, a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo o

---

<sup>99</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>100</sup> Breton, André, *Manifestos do Surrealismo*, trad. de Pedro Tamen, Lisboa, Edições Salamandra, Col. Minotauro, 1993, p. 17.

desenvolvimento intelectual e moral.”<sup>101</sup> Dá-se primazia ao sonho, àquilo que permite escapar, de certa forma, à realidade, sendo a embriaguez uma forma de atingir o estado de inconsciência, também ele muito defendido pelo Surrealismo, para chegar mais facilmente ao sonho e à imaginação. A embriaguez assenta nesses pressupostos, pois ela cria um mundo paralelo, um mundo falso. Esse mundo paralelo ou falso é o que figura em *Aracne* de António Franco Alexandre. Ora, o que acontece no poema referido, e nalguns outros, é que a embriaguez dá lugar à fantasia e essa embriaguez leva o leitor a duvidar, a questionar se aquilo que tem lido pode ser visto como uma verdade absoluta ou não. Voltamos à questão de o leitor partir para a leitura do livro pensando que o sujeito que fala é uma aranha, acabando por ser confrontado com uma outra realidade. O leitor está nas mãos do poeta, é como que uma marioneta que o poeta vai manipulando, pois faz sempre colocar em causa aquilo que está a ler. A embriaguez presente em alguns poemas só vem reforçar essa incerteza. Reforça isto com as seguintes palavras:

A bem dizer, nem me ficou memória  
de episódio maior ou vaga ideia  
que sirva de modelo ao universo;  
nem saberei tecer a teia  
tão transparente e clara, e tão formosa,  
que olhando nela julgues ver-te ao espelho.<sup>102</sup>

Deste episódio, que seria tão importante para o humano, não ficou nem sequer uma recordação, nem uma mera ideia, da qual possa falar a alguém, que possa ser transmitida. A aranha declara ainda que não será capaz de tecer uma teia tão transparente que faça com que o humano, ao ver-se nela, se consiga ver ao espelho. Isto significa que a aranha, ao escrever este livro, está a retratar o humano, isto é, o humano desdobrou-se em duas personalidades, causa da metamorfose. Foi transformado em aranha, mas esta aranha não é uma aranha física, real, a aranha é uma personagem fictícia, um mito que surge deste desdobramento. Este desdobramento existe porque o sujeito poético não está completo, não encontra a sua

---

<sup>101</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>102</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 31.

totalidade, que passa pela incorporação do lado artístico ou poético que não tem coragem de abraçar; ao realizar a metamorfose, permite criar uma personalidade capaz disso tudo, mas fictícia, porque a metamorfose real não é possível, pelo menos não a nível físico, apenas a nível mental. Esta personagem surge com o intuito de fazer um retrato deste humano, ou um auto-retrato, que não podia fazer não tendo a distância suficiente para tal. Ao distanciar-se de si próprio, criando esta personagem aparentemente afastada e independente de si, consegue analisar melhor aquilo que deve mudar, aquilo que deve fazer para atingir a tal totalidade. A aranha refere que, com este livro, não sabe se será capaz de fazer notar ao humano que o que se está a escrever é sobre ele, para ele, e partindo dele, que se trata de uma auto-análise, para apreender o necessário para mudar a sua vida, para alterar o seu rumo. A diferença entre este sujeito lírico e Gregor é que Gregor não decide metamorfosear-se ou, como já vimos, não o decide conscientemente. O sujeito de *Aracne* fá-lo conscientemente, e isto é o primeiro passo para a sua auto-análise. Mas será que, de facto, esta transformação foi consentida pela totalidade do humano? Pressupondo nós que há duas vertentes da mesma personalidade, a vertente humana pode não ter aceite esta metamorfose e, por isso mesmo, ainda não se apercebeu que tudo isto se trata de uma auto-análise. Apenas a sua outra parte, a artística, a aranha, aceitou esta mudança, pois a aranha, porque mais aberta artisticamente, consegue deixar-se levar pelos seus desejos, sem pensar na sociedade. Se quisermos, voltando à psicanálise, a sua vertente aranha é o Id, que não leva em conta as consequências, mas apenas faz por ver as suas vontades concretizadas, e o humano é o Superego, aquele que só se preocupa com o certo, com o correcto e com a moral.

Portanto, a aranha, que surge do desdobramento do humano para que seja iniciada uma auto-observação, não passa de fruto da imaginação, ela é o produto dos seus próprios fios (versos) que constroem as teias (livro). Ela não é real, e tem noção do seu carácter ficcional, como refere algumas vezes ao longo da obra:

Já me cansa, senhor, ter sido feito  
metáfora ou provérbio de má sorte;  
ser mera imagem pouco me aproveita

quando me alcança o bico predador,  
e ainda à dor banal se me acrescenta  
o sofrimento de não ser real.  
(...)  
mas nem isso me traz grande vantagem  
se o que sobra de mim é só efeito  
de uma ilusão nos olhos de quem passa  
e se entretém a ver uma miragem.<sup>103</sup>

A aranha tem consciência de ser fruto da obra que se escreve, ela sabe que é apenas uma imagem, e que não é real. Não é mais que uma ilusão ou miragem, vista pelos olhos de quem passa, isto é, pelos olhos do leitor. Aliás, a aranha dirige-se directamente ao leitor, quando refere “sombra de um verso, não sei como possa / ter bom sucesso neste meu projecto / de te fazer meu cúmplice leitor”<sup>104</sup>. Ora, este aracnídeo percebe que apenas existe no livro, nos versos, na ficção que se desenrola, ela é uma personagem que funciona apenas como pretexto para a auto-análise do homem. Mas ela é, simultaneamente, a criadora dos versos, porque criadora da teia, tem percepção da sua função de mediadora entre realidade e ficção para o humano, ou seja, o humano representa o mundo real, mas condicionado pela sociedade e pelo medo que tem de se afirmar enquanto poeta; a aranha é, precisamente, a representante da irreabilidade, da fantasia que o humano queria abarcar para si, sendo esta fantasia realizável através dos poemas que o humano não fabrica, mas que cabe à aranha fabricar. Se o humano não consegue incorporar a fantasia em si, a aranha vai ser o elemento que o permite fazer, mas apenas se a união espiritual ou de personalidade entre os dois suceder. Por enquanto, a aranha vai escrevendo estes versos, angustiada por saber não passar de ilusão. É a sombra de um verso porque só vive através dele, e o leitor é aquele que a torna real, porque ao ler, a fantasia passa a ser realidade. Refere ainda “Se o meu desgosto é ser, na grande Teia, / mensagem virtual ou sopro vago, / talvez me queiras tu dar o teu rosto, / e eu no teu corpo me

---

<sup>103</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>104</sup> Ibidem, pp. 27-28.

transforme em alma”<sup>105</sup>, isto é, se a sua maior tristeza é a de ser, no livro, apenas um sopro, preferia perder a sua forma, abdicar das suas patas tecedoras e oferecer ao humano a sua alma, porque assim se iria tornar em algo, tornava-se real. E, tendo em conta que é a sua alma a de poeta, a de destemido arquitecto de versos, a metade de poeta que o humano pretende alcançar, fundir-se-ia consigo, com o seu corpo, resultando desta simbiose o objectivo aspirado pelo humano: a perfeição, porque para si a perfeição significaria poder escrever e não ter que se esconder por isso, significaria poder ir ao banquete da cigarra e receber os aplausos e louvores pela sua escrita, o reconhecimento pela sua arte.

Portanto, a aranha é a criadora e, simultaneamente, criação, porque ela é a responsável pela tessitura dos versos, apenas através dos quais pode existir. É de referir também que a simbologia da aranha remete para este princípio da criação, pois para além de estar directamente ligada à fiação e tecelagem, ela simboliza também, para muitos povos, como a figura da “criadora cósmica, de divindade superior, de demiurgo”<sup>106</sup>. Recorrendo a um poema de *Duende*, livro precedente a *Aracne*, a ideia de criação está já patente:

Que vaga rima me permite agora  
desenhar-te de rosto e corpo inteiro  
se só na tua pele é verdadeiro  
o lume que na língua se demora...  
(...)  
Nocturno frankenstein, em vão soprei  
trompas de criação, e foste tu  
quem me criou a mim quando quiseste.<sup>107</sup>

Nestes versos, podemos observar que é a rima o elemento que permite desenhar ou descrever o outro, mas por se tratar apenas de rima, não se insere no campo do real, o sujeito poético refere que foi o outro que o criou, mas este outro é a

---

<sup>105</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>106</sup> Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, p. 79.

<sup>107</sup> Alexandre, António Franco, *Duende*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 21.

rima, e quem escreve é ele próprio, ou seja, tal como em *Aracne*, o sujeito poético é criado pela rima, mas também a rima é criada por ele. E só existe porque está presente no livro, mas sempre de forma transfigurada, mascarada (“Passeiam-me de jaula; enquanto julgam / ver-me tal como sou, eu me mascaro”<sup>108</sup>):

e acreditar também, como me diz,  
que é, esta vida, emaranhada teia  
de mal fiado, mal dobrado fio,  
e a morte tão somente um singular casulo  
de onde sairei transfigurado.  
Mas não sei de que valha imaginar  
um outro ser incólume e perfeito  
que da minha substância seja feito  
e tome, noutro mundo, o meu lugar;  
se me não lembra, como serei eu?  
Se for quem sou, ainda que mude a capa,  
há-de voltar aqui, onde estou hoje,  
viver o mesmo instante, e ver  
escapar-lhe das mãos o que me escapa;  
veloz embora, e exímio no salto,  
o que hoje perco, há de então perdê-lo,  
e faltar-lhe outra vez o que me falta.<sup>109</sup>

Assim, o sujeito poético assume que se mascara, aliás, desde o primeiro poema do livro, em que refere que vai traçar uma armadilha, essa suspeita de que o que se passa será mascarado vai sendo aumentada, acabando mesmo por ser confirmada. Para além de assumir a máscara constante que, por vezes, retira, apenas com o intuito de confundir o leitor, essa máscara não é sempre a mesma, essa máscara é, ela

---

<sup>108</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 34.

<sup>109</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., pp. 32-33.



própria, consequência da metamorfose, e consoante o sujeito poético demonstra a vontade de se transformar, também essa máscara se transforma.

A máscara surge, então, como artifício através do qual o sujeito poético se transforma, mas a máscara simboliza, também, a aranha e a poesia. Esta aranha é mascarada, porque ela não é real, assim como a poesia que ela vai escrevendo. Devemos, então, remeter para a temática do fingimento poético, tão característica do Modernismo. Recordemos que, para Fernando Pessoa, os versos não são autênticos, porque eles são escritos não no momento em que se sentiu, mas no momento em que se recorda o que se sentiu. Se o que se escreve é apenas a memória da sensação, então tudo o que se escreve é fruto não só da racionalização, pois ao pensar-se num sentimento, imediatamente, se racionaliza, como fruto da imaginação, na medida em que essa sensação pode já não ser a real, mas a imaginada ou a desejada. Assim, nada na escrita é real, tudo é um fingimento poético, mecanismo utilizado pelo poeta para que se possa efectuar a escrita dos versos. Ora, em *Aracne*, o problema é o mesmo, na medida em que a aranha tecedora dos fios, ou seja, dos versos, não existe. Ela finge a metamorfose, finge a sua existência. Mas o fingimento da sua existência só é possível porque se trata de poesia, e a poesia é fingimento porque a aranha não existe:

(...) por outro lado, toda a última estrofe anuncia um progressivo desprendimento do sujeito em relação aos seus «cinco ou mais sentidos», o que implica, por assim dizer, que as percepções se lhe liberem do domínio sensorial, mas também um propósito a que, sem grande esforço, poderíamos associar o fingimento geral do poeta.<sup>110</sup>

São vários os momentos nos quais o sujeito poético demonstra que, tal como o próprio, também os seus sentidos são diluídos, facilmente desaparecem, o que corrobora a teoria do fingimento poético. Em Fernando Pessoa os sentidos estão presentes, mas são passíveis de serem facilmente alteráveis e, por isso, falaciosos, na medida em que se trata apenas da memória das sensações; em Franco Alexandre, se até mesmo os sentidos acabam por ser ténues, muito pouco consistentes, também a memória das sensações é afectada, aliás, inexistente. O que acontece em Franco Alexandre não é a tentativa de descrever a memória das sensações, mas sim a

---

<sup>110</sup> Amaral, Fernando Pinto do, “A fala imperceptível de António Franco Alexandre”, *O Mosaico Fluído: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, p. 107.

teatralização de tudo aquilo que nos é narrado. As incongruências presentes ao longo da obra – o sujeito poético transformou-se em aranha, depois assume-se como humano num determinado poema, acabando por acusar o humano de nunca aceitar uma transformação –, reforçam este mesmo aspecto. Nada em *Aracne* é real, a aranha é o criador fingidor dos versos, mas a própria aranha é fictícia. A aranha é fruto da poesia, na medida em que ela não é real, pois esta apenas surge depois de ocorrer uma metamorfose, mas esta metamorfose também é falsa, porque ela não poderia ocorrer na realidade. Portanto a acção que faz nascer a aranha não existe, logo a aranha é igualmente fictícia. Mas é a aranha que escreve aqueles versos, porque ela é, na verdade, uma parte da personalidade do humano que está adormecida. Ela existe dentro do humano mas num estádio recôndito do seu inconsciente que tem sido mantido oculto, porque o humano não tem coragem para abraçar uma vida de poeta. Contudo, essa vontade existe, e a aranha é a representação desse desejo que surge no livro através da metamorfose. Podemos referir que a escrita da obra é da responsabilidade da aranha fictícia que, momentaneamente, vem à tona da consciência do humano, que vai dialogando com ele com o intuito de o fazer apreender a vertente poética, que vai fazendo com o humano se auto-observe. O único carácter real em *Aracne* é o facto de o humano desejar, efectivamente, tornar-se poeta, pois tudo o resto é fingido:

Nem sei em que moeda me destroque

que pague o privilégio de em mim só

seres certo tu, e tudo o mais fingido.<sup>111</sup>

Assim, o único elemento que pode ser visto como real é o facto de existir um homem que pretende abarcar o mundo da poesia, mas que por receio acaba por não o fazer. Tudo o que daí advém, a metamorfose e o surgimento da aranha, não passa de um mecanismo de fingimento poético. É certo que referi que aquilo que a aranha demonstra sentir pode ser real, na medida em que as angústias que a cercam existem no inconsciente do humano. Contudo, se a aranha não é o fruto do inconsciente do homem, ela é, antes, uma representação desse inconsciente, uma imagem que

---

<sup>111</sup> Alexandre, António Franco, *Duende*, op. cit., p. 28.

simboliza aquilo que sente. A partir do momento em que é uma imagem ou uma representação, é evidente que tudo aquilo que o aranhão sente não é sentido verdadeiramente: não há um sentir, há um dizer sentir ou um fingir sentir, tal como em Fernando Pessoa, “poeta fingidor”. De certa forma, o criador fingidor é o poeta, António Franco Alexandre, que enreda o leitor no fio emaranhado que é o livro. O livro permite que tudo seja fingido: as palavras, a aranha, a metamorfose.

## CAPÍTULO IV – devir: no que se pretende tornar o sujeito poético?

Assim hei-de ficar até ao fim dos meus dias,

objecto de temor e fria troça,

sujeito à condição que não alcanço.<sup>112</sup>

Como observámos anteriormente, a metamorfose é um mecanismo que possibilita a transformação do sujeito num outro ser. A metamorfose, no caso de Ovídio, Franco Alexandre e Kafka, não forma um sujeito totalmente diferente ou novo em relação à sua forma originária. Pelo contrário, há uma consciência assumida por parte de cada sujeito – quer Aracne, quer Gregor, quer o aranhão –, daquilo que eram e naquilo em que se tornaram. Todos têm a percepção de que o sujeito que foram não é mais o mesmo, estando, portanto, cientes que sofreram, efectivamente, uma metamorfose. Caroline Walker Bynum refere, acerca da metamorfose e, em particular de Ovídio:

The twelfth-century Ovid is a scientific, cosmological, philosophical Ovid, the Ovid who sings “of bodies changed into new forms”, as the cosmos emerge (Metamorphoses 1.1-2), who promises in the mouth of Pythagoras that “all things are changing, nothing dies”; “what we call birth is but a beginning to be other than what one was before”.

(...)

Hence the twelfth-century Ovid expresses what many philosophers have come to see as Aristotle’s basic insight: that the most remarkable thing about the world is change – the fact that things come to be”<sup>113</sup>.

Ora, o princípio de que fala Caroline Walker Bynum é aquele que pressupõe que nada acaba, nada morre, apenas se transforma, e que aquilo que foi transformado já não é o mesmo que foi outrora. Este é o princípio do devir, conceito abordado e defendido por vários filósofos ao longo dos séculos. O devir é um conceito filosófico

---

<sup>112</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p.26.

<sup>113</sup> Bynum, Caroline Walker, *Metamorphosis and Identity*, New York, Zone Books, 2001, p. 87.

que defende a mudança constante, a perenidade de algo ou alguém, partindo-se do pressuposto que tudo é movimento, que nada pode permanecer estático. Este conceito opõe-se imediatamente à noção de sujeito imutável, na medida em que devir é a passagem de um estado ao outro, simbolizado por Heraclito<sup>114</sup> pela imagem do rio que, tal como a existência humana, vai fluindo: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos. Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio”<sup>115</sup>. Tudo é considerado como um grande fluxo contínuo no qual nada permanece igual, pois tudo se transforma e está em incessante mutação. Heraclito identifica a forma do ser no Devir pelo qual todas as coisas estão sujeitas ao tempo e à sua relativa transformação. Para Heraclito, apenas a mudança e o movimento são reais, uma vez que a identidade das coisas iguais a si mesmas é ilusória. Devir é, assim, tornar-se; devir é vir a ser. Metamorfose é, de certa forma, sinónimo de devir.

Assim, podemos olhar para *Aracne*, como uma obra, cujo sujeito poético, constituído por duas personalidades distintas, conseqüentes de uma metamorfose realizada, procura tornar-se. Resta saber em que é que este sujeito poético se pretende tornar. Já referi anteriormente que o humano deste sujeito poético se sente desintegrado do mundo e que ambiciona atingir algo que, sem esta metamorfose, seria impossível, pois a sua atitude é de conformação em relação àquilo que o rodeia. O objectivo seria encontrar o seu papel dentro da sociedade e conseguir incorporar um novo esquema de acções, mas o dilema presente é perceber o que quer realmente incorporar. O sujeito poético está dividido entre humanidade e aracnidade, mas esta é uma condição que não lhe agrada, pois afirma “ser o homem-aranha não me tenta”<sup>116</sup>, demonstrando que o que pretende é a definição de algo. Ao estar dividido entre dois corpos ou duas almas, acaba por não atingir nenhum deles, não é homem completo e não é aranha completa, é meio homem, meio aranha. A indefinição constante ao longo da obra é o elemento fundamental para *Aracne*, pois é essa indefinição que gera a

---

<sup>114</sup> Por ter conhecimento que o conceito de devir tem sido abordado, ao longo dos séculos, por diferentes filósofos, nomeadamente, e dos mais recentes, por Deleuze, cada um com a sua própria visão do mesmo, e pelo facto de a filosofia ser uma área em relação à qual tenho poucos conhecimentos, ser-me-ia complicado escolher um autor no qual me fixar em relação a este princípio. Assim, remeto na dissertação, para Heraclito, por ser, talvez, a fonte inicial de onde partiu esta ideia.

<sup>115</sup> Heraclito, *Fragmentos Contextualizados*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Novembro 2005, p. 147.

<sup>116</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 10.

metamorfose, e é sobre essa indefinição que se constrói ou tenta construir o fio condutor do livro, mas principalmente, o fio condutor do sujeito lírico. O sujeito poético não deseja ser metade homem, metade aracnídeo, porque assim não apreende nenhuma das personalidades integralmente. O sujeito poético não é íntegro, ou uno, é o contrário de tudo isso. Era-o antes da transformação e essa desintegração de personalidade acentua-se após a metamorfose, porque a metamorfose é o caminho, o rio que se percorre, até se voltar a unir, mas antes de existir essa união, o estilhaçamento tem que ser mais forte, tem que ocorrer de forma explícita, para assim o humano se aperceber dessa sua condição e alterar a sua personalidade, incorporar os novos hábitos. Utilizando a imagem do rio, podemos imaginar que o humano estava, inicialmente, numa das suas margens, ao dar um passo em frente para entrar no rio, acontece a metamorfose – que é o motor de todo este caminho – e enquanto atravessa as águas vai tendo que enfrentar-se a si próprio e aos obstáculos que encontra – neste caso, por exemplo, já enquanto aranha, a não-aceitação do outro em relação a si –, culminando com a sua chegada à outra margem, sendo esta a representação da completude, o lugar onde o sujeito poético se reencontraria, já tendo incorporado os seus novos hábitos. A outra margem do rio seria o oposto ao armário onde se tem escondido em segurança. O armário representaria a sua antiga personalidade, a de poeta escondido com medo de não ser aceite, enquanto a outra margem do rio seria o lugar do poeta-arquitecto, o escritor de *Aracne*.

A imagem da água é também propícia à questão da identidade, na medida em que remete para o mito de Narciso e Eco, também abordado por Ovídio. Narciso é um belo rapaz, com “dois astros, que são os [seus] olhos”<sup>117</sup>, com os cabelos “dignos de Baco e dignos de Apolo”<sup>118</sup>, cujas faces são “virginais ainda”<sup>119</sup>. Certo dia, ao vaguear pela floresta, torna-se no objecto de paixão de Eco, uma ninfa que, rendida aos seus encantos, se apaixona de imediato por ele. Contudo, Eco não tem a faculdade da fala, ou melhor, esta foi-lhe reduzida por Juno, que ao saber que Eco a distraía propositadamente, para dar tempo às outras ninfas, deitadas com Júpiter, para fugirem, lhe proferiu estas palavras: “Ser-te-á reduzida a faculdade dessa língua pela

---

<sup>117</sup> Ovídio, *Metamorfoses*, op. cit., p. 149.

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> Ibidem.

qual fui enganada, e muito reduzido o uso da tua voz”<sup>120</sup>. Depois da sentença de Juno, Eco apenas conseguia repetir as últimas palavras proferidas por outros. Então, quando Narciso está na floresta, Eco começa a repetir as suas últimas palavras, com o objectivo de chegar até si e de se conseguir aproximar. Narciso fica muito intrigado com esta situação, mas quando finalmente Eco decide mostrar-se, Narciso rejeita-a de forma brusca (“Retira as mãos deste aperto! Antes morrer que seres senhora de mim!”<sup>121</sup>) e Eco sofre, escondendo-se para sempre na floresta, sem nunca mais ser vista, apenas ouvida. Mas também Narciso se apaixona, ficando obcecado com uma imagem que vê constantemente nas águas. Esta é a sua própria imagem, pois ao beber água, vê reflectida a sua imagem, ficando, de imediato, rendido ao ser que via à sua frente. Sentia que o outro o desejava, pois todos os seus gestos eram retribuídos da mesma forma, mas não conseguia agarrar aquele ser, não conseguia tornar físico aquele amor. Ao aperceber-se que se tratava de si próprio e devastado por esta impossibilidade amorosa, Narciso fere o seu peito, acabando por morrer, tendo Eco assistido a tudo isto.

Ora, Narciso não conhecia o seu próprio corpo, não conhecia a totalidade da sua identidade, que só reconheceu quando viu a sua imagem reflectida nas águas. A água ou o espelho são ferramentas usadas muitas vezes para abordar a questão da identidade. Transportando a imagem do espelho para *Aracne*, poder-se-ia dizer que o que se passa com este sujeito poético podia ser explicado com base neste princípio. Aquilo que o sujeito poético vê, quando se olha ao espelho, não é ele, mas sim uma imagem dele próprio. É uma imagem irreal, impalpável e ilusória. Ilusória por isso mesmo, por não passar de uma imagem. A imagem é fiel, é igual, a imitação do sujeito que para o espelho olha, mas ela não é passível de ser autónoma, ela está inevitavelmente dependente do sujeito real. Já declarei várias vezes que a metamorfose em aranha foi o pretexto para que o sujeito poético homem se pudesse auto-analisar e olhar para si próprio. A imagem do espelho ilustra isso mesmo, pois o espelho é o mecanismo que permite a auto-visualização. Mas o que se passa em *Aracne* não é uma auto-análise física, corporal, mas sim identitária, se quisermos, uma análise da alma. Assim, a imagem do espelho não serve tanto em *Aracne*, em primeiro

---

<sup>120</sup> Idem, p. 147.

<sup>121</sup> Ibidem.

lugar porque um é homem, outro é aranha, logo as suas fisionomias não seriam as mesmas se olhadas pelo espelho, em segundo lugar porque não se trata de uma auto-crítica física, mas sim inserida num nível mais profundo, mais interior, a um nível espiritual. A imagem do espelho é pertinente em *Aracne*, no sentido em que, efectivamente, ambos são dependentes um do outro, um não existe sem o outro, a aranha não existe fora do humano nem o humano fora da aranha, tal como a imagem do espelho que apenas existe porque o outro se observa.

Aliás, esta dependência entre ambos foi um dos elementos que me despertou a atenção para começar a pensar nos dois como sendo um, pois se houvesse uma metamorfose efectivamente completa, a aranha era aranha, não ia dando pistas da sua humanidade, ou da sua ligação ao humano, algo que faz constantemente, como, por exemplo, no poema “Formoso amigo meu, podes cantar à lua”<sup>122</sup>, em que a aranha declara “só não sabes / que ao rasgares o meu leito aqui deixaste / uma gota de sangue , a que estás preso.”<sup>123</sup> Estes versos corroboram a interdependência existente na obra, pois o humano não sabe que mesmo rasgando o leito da aranha, isto é, o seu abrigo, o seu mundo, lá deixou ficar uma gota de sangue a que está preso, ou seja, o humano está preso à aranha, ele faz parte do aracnídeo, ambos são fruto do mesmo ser, partilham o mesmo sangue, mas apenas a aranha tem conhecimento disto, contrariamente ao humano que, desprezando sempre a aranha, rejeita qualquer possibilidade de relacionamento entre eles quando, na verdade, a aranha é um alastramento de si.

Retomando a questão anterior, importa saber no que é que o sujeito poético se ambiciona tornar. É difícil, na verdade, responder a esta interrogação, na medida em que o sujeito poético não nos dá essa informação clara, aliás, vai confundindo o leitor, diz e desdiz, dificultando tal tarefa. Referi anteriormente que não pretende ser um meio-termo, quer alcançar o todo, mas que todo é este? É o todo homem ou o todo aranha? Olhando para o início, parece que é em aranha que se quer, indubitavelmente, tornar, porque demonstra a sua integração no mundo animal, defende afincadamente os insectos, atacando o humano. Contudo, a condição de

---

<sup>122</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 9.

<sup>123</sup> Ibidem.



aranha não é o suficiente, aliás, parece que nada é suficiente. O sujeito poético metamorfoseou-se apenas uma vez, mas na realidade exprime essa sua vontade de adquirir novas formas repetidamente. O sujeito de *Aracne* é “metamorfoso” por natureza:

Olhar dentro do espelho deu-me ideias  
do que seria um animal perfeito;  
já penso transformar-me, ter maneiras,  
asas talvez, ou tromba vigorosa;  
dizer adeus aos fios, e adquirir  
o encanto popular de um percevejo  
ou o hieratismo de uma louva-a-deus.<sup>124</sup>

Neste caso, é o próprio aracnídeo que se observa no espelho e, de imediato, deseja transforma-se num outro ser. Ao observar-se ao espelho, observa-se a si, enquanto aranha, e ao humano, seu criador. Quando olha para o humano, vê as suas qualidades, mas acima de tudo os seus defeitos, que tem vindo a enumerar, porque apenas através desta enumeração, irá demonstrar ao humano esses mesmos defeitos, para que consiga chegar à outra margem. Mas quando olha para si próprio, reconhece igualmente que não é dotado apenas de qualidades, mas que os defeitos estão também presentes, neste caso é sobretudo a sua aparência física que não permite tal aproximação ao homem. Ao analisar-se a si próprio, reconhece que, tal como o humano, também ele não é perfeito e a metamorfose é a acção que permite a busca pela perfeição, que é, de certa forma, aquilo que se deseja em *Aracne*. A união entre os dois pólos – humano e aranha – não é mais que a pretensão de atingir a perfeição, não no sentido de se atingir um ser supremo, sem defeitos, quase comparado a um desses deuses de Ovídio, mas perfeição no sentido de completude, de totalidade. Quando constata que nenhum dos dois é perfeito e que, até este ponto, o humano ainda não aceita a sua personalidade aracnídea, ambiciona ganhar uma outra forma. Mas não é unicamente a forma que interessa, interessa o que a forma tem subjacente, todas as características próprias da nova forma e aquilo que essa nova forma e a

---

<sup>124</sup> Ibidem, p. 23.

transformação em si possam trazer de benéfico para o humano. Talvez se mudar de forma, o humano incorporará aquilo que lhe escapa e chegará, então, à tal perfeição. O que é interessante é ver que a nova forma consequente à metamorfose é sempre pertencente a um bestiário particular, o dos bichos repelentes, os insectos. Não está nunca expressa a vontade de transformação em animais domésticos, mais próximos do humano, ou em animais selvagens e imponentes. Esta escolha de bestiário é justificada pelo facto, precisamente, de os insectos serem os animais que os homens mais desprezam, os mais insignificantes e facilmente pisáveis pelo homem. Temos a aranha, o percevejo ou o louva-a-deus. Para além de serem os animais mais desprezados pelo homem, eles são também escolhidos pelo sujeito poético para que o humano se engrandeça e se desenvolva mais profundamente, na medida em que seria mais fácil para o humano aceitar o seu outro lado se este não tivesse um aspecto repugnante. Mais uma vez surge aqui uma ligação ao Surrealismo, movimento artístico no qual o insecto surge como o animal de eleição. O paradigma da musa bela e inspiradora altera-se, passando a ser o insecto o animal predilecto para representar as suas ideologias, ligado também ao inconsciente. Alexandre O'Neill representa o expoente máximo disto mesmo, recebendo como sua musa inspiradora a sua mosca Albertina. A imagem da musa, normalmente representada por uma bela mulher, é desconstruída, passando a ser um mero insecto, como a mosca, o símbolo da inspiração literária ou, até mesmo, da própria criação. Em *Aracne*, poderíamos identificar como tendo o papel da musa a Aracne retratada por Ovídio que, inicialmente tinha a forma de uma mulher, mas penso que a verdadeira musa, se é que ela existe, nesta obra de Franco Alexandre, é o aranhaço. O aranhaço é o criador dos versos, mas é simultaneamente produto da ficção literária, assim como a musa que inspira os mesmos versos. Aquela aranha corresponde, em Franco Alexandre, à mosca Albertina de O'Neill que aparece ao lado do poeta só, deparado com a folha de papel em branco, e que deseja apoderar-se do poeta, isto é, servir para o poeta como inspiração para os versos. Aliás, com o Surrealismo, o poeta deixa de ter necessidade de recorrer a uma inspiração divina, na medida em que é o inconsciente que despoleta a criação. O inconsciente, como sinónimo de todos os desejos mais primários do homem, é o grande criador, porque ele não filtra essas mesmas vontades; a razão é posta de parte, precisamente porque ela influencia a realização ou não de certos actos, de certas vontades. Voltamos, assim,

à questão da psicanálise: o que se pretende no Surrealismo é que o Id seja o grande agente da acção do homem, em detrimento do Super-Ego, que limita o homem nas suas acções, por ter uma elevada preocupação com a moral, com o certo e o errado. Os surrealistas fazem a apologia do Id que apenas pretende ver os seus desejos realizados, recusando qualquer influência da razão na vida do homem, na medida em que a razão é castradora. A escrita automática, vinda directamente do inconsciente, é o modo de criação defendido pelos surrealistas, pois é a escrita autêntica, não censurada. O insecto, neste caso a mosca Albertina, é a representação do inconsciente, sendo este a verdadeira inspiração poética. Ora, em Franco Alexandre, a aranha, também ela representante do inconsciente do homem, desempenha o papel de musa inspiradora que deixa o seu “armário escuro”<sup>125</sup>, ou seja, o inconsciente, para trazer a inspiração poética que o humano não consegue apreender, acabando por ser a própria não apenas inspiração, mas igualmente, criação, na medida em que é ela a “arquitecta” dos versos.

Mas, retomando a questão da metamorfose, através dos versos acima transcritos, podemos reparar que, na verdade, não tem muita relevância a nova forma em que se torna o sujeito, desde que se torne. Já vimos num poema anterior, “Esse teu mundo de que te orgulhas tanto”<sup>126</sup>, que a aranha incentiva o outro a transformar-se, a tornar-se em algo diferente, e também neste poema não parece ser essencial a forma em si, refere uma ave, mas apenas simbolicamente, porque o importante é a alteração, tal como no poema “Olhar dentro do espelho deu-me ideias”<sup>127</sup>, no qual não é primordial a forma em si, mas apenas o acto de transformação, para se poder alcançar a perfeição. E não é só num poema que a aranha convida o outro à metamorfose, pois neste mesmo poema, mais à frente, refere:

Melhor seria que mudasses tu; mas,  
metamorfoso como és, não vais  
cair na esparrela de trocar  
o teu corpo que sabe a mar e a luz

---

<sup>125</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>126</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 23.

pela velha virtude de um insecto.<sup>128</sup>

Ora, a aranha revela que o humano, já em si, é “metamorfoso”, ou seja, a sua identidade não é fixa, não é estanque, porque ela não é, na verdade, definida. Com estes versos, o poeta contribui, novamente, para um enevoamento na procura de uma interpretação unívoca da obra, na medida em que, ao referir que o humano não vai “cair da esparrela”<sup>129</sup> de trocar o seu “corpo que sabe a mar e a luz / pela velha virtude de um insecto”<sup>130</sup>, contraria o princípio base do livro, a metamorfose do humano em animal. Se temos como garantida a mudança de forma do humano para um insecto, e aqui, nestes versos, se põe em causa essa metamorfose, porque o sujeito lírico declara que o humano nunca o faria, a hipótese de que a metamorfose não aconteceu realmente torna-se cada vez mais plausível. O que quero dizer é que a metamorfose aconteceu, mas a um nível espiritual ou interior, porque fisicamente, este humano não deixou de ter a forma humana.

Ora, a metamorfose aconteceu e persiste um desejo de uma outra metamorfose, de uma metamorfose constante, o desejo de devir que não cessa. Uma das razões pelas quais o sujeito lírico insiste em metamorfosear-se é a associação directa que a transformação tem com a eternidade, isto é, a metamorfose permite atingir não só a perfeição ou a unidade, como permite alcançar o infinito, na medida em que a morte desaparece se o sujeito poético se continuar a transfigurar em outros seres. Se o sujeito apenas altera a sua forma, a sua exterioridade, o corpo não morre, altera-se; a alma não morre, altera-se também. Se existir uma constante mutação num outro corpo, num outro ser, atinge-se a imortalidade ou a eternidade. A morte é vista como um casulo de onde se sairá transfigurado, ou seja, a morte é apenas a mudança para uma outra forma, não é uma morte definitiva, é apenas uma morte corporal.

Podemos concluir, então, que a metamorfose é adoptada pelo sujeito poético não só como um mecanismo para experimentar outros corpos, outros seres, cuja intenção é a de encontrar a plenitude, mas também como mecanismo que serve para emergir ou perdurar. Metamorfose, ressurreição, metempsicose ou transmigração,

---

<sup>128</sup> Ibidem, pp. 23-24.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>130</sup> Ibidem.

acabam por ser vocábulos cujo objectivo é o mesmo: fugir à morte. Metamorfose é uma mudança na forma do corpo, mas sobretudo ela indica o crescimento, ou seja, distingue o estado primário de um animal que, ao sofrer a metamorfose, passa ao estado adulto. Esta é uma transformação física, não tendo influência na interioridade do animal. Vê-se, contudo, que no caso de *Aracne*, de António Franco Alexandre e de Ovídio, assim como em Gregor Samsa, a metamorfose não se restringe ao plano físico, mas igualmente mental, isto é, antes da metamorfose já a substância do indivíduo, a sua personalidade, estava delineada e que é continuada após a metamorfose. Devemos ter em conta que, nestes casos, por se tratar de um mito, de uma novela kafkiana ou de poesia franco-alexandrina, estas metamorfoses podem ter contornos diversos dos reais. E nos três casos, a metamorfose que significa, como referido, crescimento, porque ela é a passagem de um estado imberbe a um adulto, não se restringe a esta passagem física, como nos animais que a sofrem; nos três casos – Franco Alexandre, Kafka e Ovídio – o que acontece é esse crescimento mas não apenas físico, essa evolução é estendida e principalmente focada num plano interno, num plano mental.

Já ressurreição é a crença bíblica que significa, literalmente, voltar à vida, ou seja, um ser que já está morto volta a viver. No caso da metempsicose, o que sucede é uma transmigração da alma, isto é, há a possibilidade de uma reencarnação da alma humana de alguém que faleceu, seja num outro corpo humano, seja em animais ou vegetais. Ora, apesar de em *Aracne* não se poder aplicar os termos “ressurreição” ou “metempsicose”, uma vez que não há uma morte do sujeito, nem do humano, nem da aranha, apenas existe uma metamorfose, o princípio que une os três conceitos é idêntico: o que acontece é uma tentativa de subsistir, tal como menciona José Jimenez: “Assim, o princípio universal de mudança e permanência de todas as coisas emprega-se para aquietar o temor da morte, afirmando o carácter indestrutível da alma mediante o recurso à teoria da transmigração.”<sup>131</sup> Em *Aracne*, o sujeito lírico enquanto aracnídeo, vai dando conta da sua condição efémera, pois vamos lendo versos como “mover-se da areia na ampulheta”<sup>132</sup>, acentuando sempre que a passagem do tempo é algo inevitável, a que o sujeito não consegue, por mais que

---

<sup>131</sup> Jiménez, José, *A vida como acaso*, Lisboa, Vega, 1997, pp. 190-191.

<sup>132</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 10.

tente, escapar, que o transforma “em fumo fátuo, sem calor nem chamas”<sup>133</sup>, cuja alma é “pouca e perecível”<sup>134</sup>. No poema “O que me faz diferente”<sup>135</sup> a problemática do passar do tempo, da brevidade da existência é abordada pelo sujeito poético, que refere que “é breve a vida; mal sabemos / fiar um fio, e conceber a seda, / já se gastou a areia na ampulheta”<sup>136</sup>, referindo ainda que:

À falta de melhor, antes prefiro  
que ande lá fora, a pouca e perecível  
alma que tenho; e se misture  
tão bem a cada instante, que apeteça  
vivê-lo eternamente; porque o tempo  
é, como eu, um mero fabricante  
de véus e teias que os humanos rasgam  
sem sentir como nelas estão presos.<sup>137</sup>

Neste poema, o sujeito lírico demonstra a sua angústia relacionada com a fugacidade da existência, da vida. A sua ânsia estende-se não só ao humano, cuja vida também é fugaz, mas principalmente a si, enquanto aranha, na medida em que não só os insectos têm um tempo de existência menor, mas sobretudo porque esta aranha só existe dentro do poema, a sua existência está reduzida aos versos do livro; assim que o livro terminar, o seu fim está ditado, porque ela não é real e porque ela nasce e morre com o poema, nasce e morre com o início e o fim de *Aracne*. Evidencia o seu desejo de perdurar, pois ambiciona viver cada instante eternamente, comparando-se ao tempo que, tal como ele, é um fabricante de teias às quais os humanos estão presos, isto é, o humano está preso a si, porque ele é substância do outro, é a sua outra metade, e o humano também está preso ao tempo porque não pode dele escapar, pois a passagem do tempo é inevitável e não se pode contornar. Ora, a única forma possível para se contornar a brevidade da vida é a própria metamorfose constante e incessante que permite adoptar novas formas, que permite existir para sempre ou devir para sempre.

---

<sup>133</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> Ibidem, pp. 36-37.

E, para além de existir para sempre, ela vai contribuir para a tal procura pela perfeição. Ora, este desejo de uma metamorfose infinita, que combaterá a brevidade da existência, está intimamente ligada à questão do devir. Se o devir é aquilo que permite evoluir, que permite tornar-se e que defende que nada morre, apenas se transforma, o devir é, igualmente, uma fuga à brevidade. O devir pressupõe a transformação constante que faz com que o sujeito não morra, ou nada morra, assim como este sujeito metamórfico por natureza. O homem não se pode metamorfosear constantemente, no sentido em que, fisicamente, isso não é possível, transformou-se em aranha, mas já vimos que foi uma transformação que resultou no desdobramento da sua identidade e não do seu corpo, tendo em conta que esta aranha não passa, como já referido, de um produto literário. O modo que a aranha tem para persistir enquanto produto literário é de continuar a escrever e, por se tratar de escrita, se poder metamorfosear constantemente, para que a sua alma de poeta persista. Ou então, o humano incorpora em si a sua alma de poeta e aí a aranha desaparece, enquanto corpo, mas perpetua-se na alma do escritor, do humano. Portanto, se, de facto, se consumir a simbiose entre os dois – humano e aranha – o que acontece é que a aranha deixa de ser independente enquanto escritora de versos, passando a ser parte do humano, a parte por ele rejeitada e assim, não tem autonomia, ou seja, a aranha, quer de uma ou outra forma, é anulada. A não ser que, reforço, se continue a transformar e a permanecer nos versos enquanto personagem fictícia. No fundo, esta aranha não existe de maneira nenhuma, a não ser enquanto segunda personalidade recalcada pelo humano, demonstrando mesmo a diferença entre si e o humano:

O que me faz diferente  
(além, está bem de ver, do exoesqueleto)  
é talvez não ter alma interior;  
uma coisa qualquer sobrevivente  
que me faça durar, ainda que seja  
na forma inferior do ectoplasma  
ou no fátuo rumor da borboleta.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Ibidem, p. 36.

Portanto é a alma que faz sobreviver o humano, e a aranha tem consciência de que não possui essa alma, que o faça perdurar, portanto, sabe que não passará de uma imagem.

Ainda recuperando os versos do poema “Já estou a ficar velho, ainda que tenha”<sup>139</sup>, o que se verifica é que o sujeito poético, mesmo mudando a sua forma, mesmo adquirindo uma outra figura, continuará angustiado, porque mesmo que o exterior seja alterado, o interior mantém-se o mesmo e o seu problema permanece igual: a aranha não consegue ser real. Ora, mesmo sofrendo metamorfoses constantes, nunca vai conseguir atingir a totalidade. Se até aqui fui abordando *Aracne* como um livro centrado na demanda pela unidade ou totalidade do sujeito poético enquanto homem, neste ponto tem que se mudar a perspectiva de observação e constatar que não se trata apenas da procura do sujeito poético por essa completude, mas também estamos perante a luta desta aranha que, presa aos versos do poema, não consegue ser independente e autónoma em relação a si mesma. Se quisermos, a aranha é o elemento de que o humano está privado, o seu arrojo em relação à sociedade, ao desprendimento em relação ao mundo e a realização daquilo que consegue fazer bem – escrever –, sem se limitar por receio dos outros, mas o homem é o aspecto que está ausente na aranha. Isto é, mesmo sendo a aranha um ser dependente do homem, um desdobramento dele, e sabendo que ela não existe senão no livro, ela não possui o essencial para subsistir emancipada, que é o facto de não ser real, por contrário ao homem, que o é. Assim, podemos dizer que nenhum dos dois é completo, que por isso o sujeito poético não quer ser homem-aranha. Pretende a união entre os dois, mas num dos corpos, pois criar uma única e consistente personalidade é o objectivo, porque, na verdade, as duas personalidades estão estilhaçadas. Não é apenas o homem que não se completa por estar repartido, mas também a aranha não se completa porque lhe falta o carácter real do homem. Se ao homem falta a fantasia, à aranha falta a condição de ser real. Portanto, mesmo que esta entidade literária, criada pelos/nos versos, se modifique em várias formas, estas formas não vão passar de capas, porque a sua identidade será a mesma, será sempre dependente de outrem. A aranha está condenada ou a unir-se ao humano e criar, desta forma, um humano

---

<sup>139</sup> Ibidem, p. 32.



uno, ou continua fora dele, mas dependente do mesmo, em metamorfoses múltiplas, sabendo, contudo, que nunca será real. Ela refere que irá faltar-lhe o que lhe falta agora, porque o exterior muda, mas o interior permanece. Contudo, parece que a decisão da simbiose entre os dois está nas mãos do humano, pois a aranha é o mecanismo que o está a ajudar nessa sua auto-análise. Podemos dizer que é como se o humano estivesse adormecido enquanto a aranha lhe fala, o observa. Como se o sujeito humano estivesse a dormir e a aranha entrasse no seu cérebro e fizesse esta auto-observação, porque a aranha é um alargamento de si. Como se ela entrasse no inconsciente e fosse tentar moldá-lo, para tentar incorporar novos hábitos no sujeito. Ao longo da obra, este parece estar adormecido, inerte, inactivo – exceptuando o poema em que o sujeito humano toma a primeira pessoa, revelando que “em segredo [pode] ser humano”<sup>140</sup> –, e a aranha está completamente em movimento, activa. A aranha é a constante agente da acção.

No fundo, o que acontece é que a aranha é criada a partir do humano, esta aranha é a criadora de si, e criadora dos versos. O homem, que parece estar adormecido, pode perfeitamente ser o leitor dos versos a quem a aranha se dirige. O “tu” sempre presente não é apenas o leitor comum, mas é acima de tudo o homem de quem a aranha nasceu, é o homem que está a ser auto-analisado. Essa auto-análise não é feita através do espelho, imagem essa já referida, mas sim, através do livro. Os versos, o livro, são o espelho através do qual o sujeito poético humano se auto-observa, se relaciona com a aranha que escreve para si, que o encoraja a mudar, a escrever, a tornar-se.

É-me inevitável remeter para um outro escritor português, porque sempre que li Franco Alexandre, tive a impressão de ao sujeito estar sempre subjacente a sensação de “quase”, de incompletude que quase atinge a totalidade, o “quase” está prestes a ser transformado em todo, mas falta sempre algo. Remeto, então, para um poema de Mário de Sá-Carneiro, intitulado “Quasi”:

Um pouco mais de sol – eu era brasa,  
um pouco mais de azul – eu era além.

---

<sup>140</sup> Ibidem, p. 16.

Para atingir, faltou-me um golpe de asa...  
Se ao menos eu permanecesse aquém...  
(...)  
Quase o amor, quase o triunfo e a chama,  
Quase o princípio e o fim - quase a expansão...  
Mas na minh'alma tudo se derrama...  
Entanto nada foi só ilusão!<sup>141</sup>

Em Mário de Sá-Carneiro, como me parece transportável para Franco Alexandre, há sempre um elemento que falta, que impossibilita atingir um certo objectivo. Se esse pequeno elemento fosse ultrapassado, atingir-se-ia o triunfo, transformar-se-ia em algo grandioso, alcançar-se-ia a plenitude. No caso de Sá-Carneiro, apenas um “pouco mais de sol”<sup>142</sup> e seria brasa, se tivesse um pouco mais de azul, seria além, mas acaba por faltar sempre alguma coisa. Quando refere “se ao menos eu permanecesse aquém”, demonstra que, gostava de conseguir ficar indiferente a esta incapacidade de subir o nível que falta, ou gostava que ficasse muito longe do seu objectivo. O que o angústia é o facto de faltar apenas o quase e essa sensação de querer agarrar algo, estar quase a conseguir, mas esse algo dilui e acaba por escapar entre os dedos, frustra o sujeito poético, que refere que na sua “alma tudo se derrama”<sup>143</sup>. Quando declara que tudo não passou de ilusão, então temos outro elo comum com *Aracne*, cujo sujeito poético aranha não consegue passar ao plano do autêntico, porque lhe falta uma pequena circunstância, a circunstância de não ser real. Também em *Aracne*, quer no humano, quer no animal, estamos perante duas personalidades às quais falta qualquer coisa, e essa qualquer coisa é um pequeno quase. Tal como em Sá-Carneiro, em *Aracne* há uma sensação de posse, mas como essa posse não é passível de ser corporalizada, faz com que o sujeito continue estilizado, sem encontrar a totalidade. Um verso do mesmo poema de Sá-Carneiro, “tudo encetei, e nada possuí”<sup>144</sup> pode ser aplicado ao livro de Franco Alexandre, no qual existe algo que foi principiado, através da metamorfose, houve uma mudança, o

---

<sup>141</sup> Carneiro, Mário de Sá, *Dispersão*, in *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 42.

<sup>142</sup> Ibidem.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Ibidem, p. 43.

princípio de um novo sujeito poético humano – novo porque, assume uma mudança – e também a criação de um outro sujeito que faz parte de si, a aranha, mas nenhum deles é findo, ambos continuam estilhaçados e fragmentados. No fundo, a problemática da posse inalcançável figura também em *Aracne*, na medida em que ambos procuram possuir algo de palpável ou substancial, uma personalidade íntegra. Mas essa personalidade acaba sempre por escapar, pois a aranha nunca será palpável, porque é apenas literária; ela nunca conseguirá possuir o humano porque ela está condenada aos versos; o humano não conseguirá possuir a aranha pela mesma razão.

Assim, o sujeito poético “há-de ficar até ao fim dos dias, / objecto de temor e fria troça, / sujeito à condição que não [alcança]”<sup>145</sup>, isto é, tanto um como outro – humano e aracnídeo –, são atormentados pelo facto de não conseguirem atingir algo. A metamorfose surgiu porque o humano não conseguia alcançar o seu lado de poeta, aquilo que o completaria; ao surgir a metamorfose, também a aranha fica pelo meio, ou seja, também ela não alcança o que pretende, tornar-se real. Retomando um poema que já aqui foi abordado, “Fui ao banquete onde se celebrou”<sup>146</sup>, o sonho de ser reconhecido o seu valor enquanto artista, pelos outros, não era apenas o sonho do humano, mas igualmente o sonho da aranha. Aliás, o sonho da aranha surge mais explícito no poema “Ao humano desprezo bem queria”<sup>147</sup>, onde refere:

Dava-me já, porém, por satisfeito  
se a minha arte fosse acompanhada  
por discreto rumor de élitros e asas,  
e eu mesmo, amoris causa, recebido  
na academia eterna dos insectos.  
(...)  
e por muito que estude e em livros leia  
a história toda dos seus reis e magos,  
ao fim do dia volto, magoado, à teia

---

<sup>145</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 26.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>147</sup> Ibidem, p. 25.

sem ver o meu labor recompensado.<sup>148</sup>

Portanto, o facto de não ver o seu labor reconhecido, não é um problema que se restringe ao homem, que desejaria escrever, dedicar-se à fantasia e ser recompensado, mas também a esta aranha que o humano sempre repugnou, com excepção dos seus “fio[s] de baba lisa”<sup>149</sup>. O seu valor foi reconhecido pelo humano, aliás, era o único aspecto da aranha que o humano desejava ter para si. Mas a aranha, condicionada pelo facto de não ser real, nunca será reconhecida publicamente, pois tal como a sua existência é fantasia, também o banquete da cigarra ou a academia eterna dos insectos, não passam de produtos da imaginação. A valorização e reconhecimento é o que rege, também, a metamorfose de Aracne, que lutou por ver elogiado o seu labor, conseguindo tal feito. A Aracne não faltou o quase, conseguiu atingir a meta, atravessou o rio para a outra margem, e foi vangloriada pela sua arte. Mesmo que isso lhe tenha custado a metamorfose, completou-se, atingiu a totalidade, se a totalidade era, para si, tecer os mais belos fios. Em Kafka, a Gregor nunca foi reconhecido qualquer valor, nunca foi dada uma oportunidade de mostrar que tinha capacidade para atingir as suas metas e concretizar-se. Em *Aracne*, ambos os sujeitos – ambos porque duas personalidades distintas, mesmo fazendo parte um do outro – pretendem atingir algo que parecem não conseguir. A procura passa por reunir os fragmentos dos dois, individualmente, primeiro e, depois, entre ambos. No fundo, o que se aspira é a um devir-poeta, por parte do humano, e um devir-real, por parte da aranha.

---

<sup>148</sup> Ibidem, pp. 25-26.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 7.

## CAPÍTULO V – Retorno ao humano.

Assim serei eu também; por mais que digam  
que nesta mutação me desperdiço  
e arrisco até uma burlesca queda,  
eu teimo em ser humano por um dia  
para que possas ver-me tal qual sou<sup>150</sup>

Tenho tentado demonstrar, ao longo desta dissertação, que “eu” e “tu” fazem parte do mesmo núcleo, que um é um complemento do outro e que ambos, devido ao seu carácter fragmentado, se tentam unir nesta demanda pela totalidade. Mas este carácter repartido não se limita ao livro *Aracne*, este carácter, atrevo-me a dizer, é apanágio da obra franco-alexandrina. Já referi este aspecto relativamente à obra de Franco Alexandre, mas debruçar-me-ei um pouco mais aprofundadamente neste capítulo. O sujeito dilacerado surge logo desde as primeiras obras, onde não parece nunca haver a presença de um sujeito uno, total. A sensação que o leitor tem é que o sujeito franco-alexandrino é pautado por uma certa languidez, às vezes monotonia e é passada a imagem de que este sujeito não sabe bem o que é, de onde ou para onde vai, deambulando um pouco por todo e nenhum lado. Diria que o sujeito franco-alexandrino é, no geral, pautado pela inquietação, enquanto procura algo mas esse próprio algo é, igualmente, indefinido. Para trazer um exemplo de obras mais antigas, em *Sem Palavras nem Coisas* já se observa esta procura de algo, referindo o sujeito poético “Buscando uma margem, um céu onde pousar / as mãos, uma cinza que baste / às marcas do peito, uma vertente / nua de cicatrizes (...)”<sup>151</sup>, atestando que essa tal procura é por algo que parece pouco concreto, algo muito fluído. E há um elemento que dificulta a procura constante, trata-se da escassez de tempo para o

---

<sup>150</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>151</sup> Alexandre, António Franco, *Sem Palavras Nem Coisas*, in *Poemas*, op. cit., p. 27.

fazer. Se a procura é incessante, porque o que se procura é difícil de encontrar, difícil porque indefinido, porque incerto – será que o que se procura é, inclusive, real? – a fugacidade do tempo contribui para que essa demanda seja ainda mais impossível de alcançar. O tempo que, não só em *Aracne*, mas um pouco por toda a obra de Franco Alexandre, tem um papel importante, na medida em que o sujeito poético reflecte acerca disso mesmo, tem consciência dessa brevidade, dilatando assim a angústia que cerca o sujeito lírico. Em António Franco Alexandre o sujeito poético é consumido, tal como as coisas materiais, pelo tempo: “frágeis as coisas justamente duram / instantes só: o tempo / de queimar-se”.<sup>152</sup>

Desde cedo, também se verifica que a poesia é o elemento que torna a irrealidade em realidade, que torna o impossível em possível, pois afirma perentoriamente: “I have the words.”<sup>153</sup>, palavras essas que permitem, então, a concretização da imaginação. Essas palavras servem para tornar real aquilo que o não é, mas elas não são assertivas, não transmitem ao sujeito certezas acerca de nada. É, aliás, na incerteza que se inscreve a poesia franco-alexandrina, no colocar questões sobre um leque de temas diversos mas nunca lhes responder ou não responder de forma peremptória; por vezes a resposta a uma questão é dada com outra questão. Trata-se, sobretudo, de reflectir acerca do mundo que rodeia os sujeitos poéticos e é através da palavra que reflecte, mas sempre numa atmosfera onde é a neblina que reina: “minhas pequenas dúvidas não morrem”<sup>154</sup>. Mas, na verdade, as dúvidas não são pequenas, porque elas atormentam de uma ou de outra forma, o sujeito que coloca as questões. É, talvez, devido ao facto de o sujeito poético se inserir num mundo, também ele, caracterizado como um caos, e cujas dúvidas interiores constituem, igualmente, esse caos, que o sujeito poético acaba por se tornar num ser fragmentado, porque rodeado pelo caos. O mundo onde habita não é uno, não são respondidas de forma unívoca as suas dúvidas, portanto, resta um sujeito, ele próprio, uma dúvida. Há um desapego por parte do sujeito em relação a tudo, parece que no seu mundo nada é tátil, tudo é facilmente solúvel, tudo é diluído e nada concreto. Não só a personalidade em si é estilhaçada, como o corpo surge apenas como um

---

<sup>152</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>154</sup> Ibidem, p. 36.

embrulho, não relevante, também este facilmente reciclável. O corpo é algo que não é estanque, antes pelo contrário, é visto como tendo a capacidade repetitiva de se transformar, de receber novos corpos, de deixar corpos antigos: “um corpo se levanta no meu corpo”<sup>155</sup>. O que existe em Franco Alexandre é uma constante amálgama de corpos que não significam absolutamente nada. São, apenas, corpos que, podendo ter um papel importante para a identidade, deixam de o ter, a partir do momento em que o sujeito poético se desfaz do seu corpo, como se desfaz de um objecto, como se desfaz da sua identidade. O corpo é abordado como algo banal, comum a todos os seres, que diferença nenhuma estabelece entre todos: “Ao atravessar a rua, há outros como eu.”<sup>156</sup>

O corpo deveria servir plenamente a afirmação de uma identidade, deveria contribuir para demarcar a singularidade e individualidade de cada ser, uma vez que o corpo é aquilo que nos torna diferentes, que nos torna particulares. É o modo, à partida, mais evidente e mais primário através do qual identificamos alguém. Mas mais relevante, ainda, é o rosto, porque é o rosto que se observa quando se dialoga com alguém, quando se analisa alguém, quando se comunica com alguém, como sublinha José Gil: “o que permite que um traço fisionómico signifique, é o rosto. Mais: o que permite que um gesto corporal seja imediatamente apreendido como significante, é que o corpo de que emana forma um rosto.”<sup>157</sup> Refere mesmo:

Como vimos, dirigir-se a uma cabeça sem rosto equivale a dirigir-se a ninguém – porque não haveria já um «lugar» a partir do qual situar o outro como receptor das mensagens verbais (a relação dialógica desapareceria). O rosto oferece esse *lugar* de que necessita todo o sentido; e, assim, *ele centra* o sentido. De tal modo, que se pode dizer que não há sentido sem rosto porque há um *rosto do sentido*.<sup>158</sup>

Ora, o rosto é, digamos assim, a parte mais importante do corpo, na medida em que é nele que figuram a boca, os ouvidos e os olhos, sendo estes os elementos mais relevantes para a comunicação com outrem. A comunicação com outra pessoa pode ser concretizada de várias formas, mas o rosto é a fonte que permite ao outro

---

<sup>155</sup> Alexandre, António Franco, *Visitação*, in **Poemas**, op. cit., p. 133.

<sup>156</sup> Alexandre, António Franco, *Dos Jogos de Inverno*, in **Poemas**, op. cit., p. 267.

<sup>157</sup> Gil, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, Dezembro de 1997, p. 164.

<sup>158</sup> Ibidem, p. 166.

perceber melhor aquele que se observa porque, como refere José Gil, ele emana um sentido, e se esse sentido não é transmitido, a comunicação perde-se. A relevância da comunicação surge porque a identidade constrói-se não individualmente, num redoma onde o indivíduo se encontra e no qual vai esculpindo a sua personalidade e individualidade, mas constrói-se a partir dos outros e da sua relação com os outros: “a identidade não é um facto ou uma estrutura estática, mas antes, um processo dinâmico onde os outros interagem connosco, com o nós, com o eu e os reconstroem.”<sup>159</sup> À noção de identidade está imediatamente imanente o conceito de alteridade, que pressupõe que qualquer homem social interage com outro, ou se quisermos, comunica. Mesmo existindo uma parte individual, particular de um ser, ele pertence sempre a uma sociedade, a um grupo, a amigos, a uma família, da qual não consegue desprender-se, à qual não consegue ser alheio. Aliás, o próprio processo de individualização, isto é, de se tornar diferente dos outros, de se diferenciar ou distinguir, passa, inevitavelmente, pelo modo como um indivíduo se relaciona com os outros e com o colectivo em que está inserido. A forma como os outros agem, como comunicam connosco acaba por influenciar o modo como nós próprios agimos, a forma como vemos o mundo e a forma de comunicar com os outros. Através da observação do outro, da observação que o outro faz de mim, também eu me observo e compreendo e, simultaneamente, compreendo o outro. Ricardo Vieira, na obra *Ser Igual, Ser Diferente – Encruzilhadas da Identidade*, menciona:

As terceiras pessoas podem contribuir para a reconstrução da identidade pessoal, quando há uma assimilação e integração bem-sucedidas das identificações fragmentárias que retiramos dos outros, quando estas dão origem à organização de um novo todo, de uma nova unidade cultural com características únicas que permitem distinguir um indivíduo dos outros. Mas são também essas terceiras pessoas que podem contribuir para uma certa resistência à incorporação de elementos exteriores. Para um certo fechamento sobre si mesmo. Para uma certa resistência à mudança.<sup>160</sup>

Isto significa que a identidade está sempre condicionada pelos outros, pela forma como nos relacionamos com eles, tendo um papel fundamental na sua construção ou reconstrução. O modo que usamos para comunicar com outros, não só

---

<sup>159</sup> Vieira, Ricardo, *Ser Igual, Ser Diferente - Encruzilhadas da identidade*, 2ª ed., Profedições 2000, Colecção Andarilho, Setembro de 2000, p. 18.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 19.



o modo como a interacção em si, moldam a nossa personalidade, como sublinha Ricardo Vieira: “Esse todo identitário – o homem – é construído e constrói-se a si próprio”<sup>161</sup>. Unindo a Ricardo Vieira os ideais de Kaufmann, a incorporação de novos hábitos, ou esquemas de acções, só acontece porque contactamos com a sociedade, com os outros. É através da socialização que poderemos ou não incorporar novos hábitos e eliminar antigos, porque a aquisição de novos hábitos só existe porque observamos o outro. Se não se partisse de uma observação, não haveria o desejo de alterar os esquemas de acções, ou não haveria sequer essa ideia. É apenas porque observámos esse esquema diferente num outro que, e após uma reflexão acerca do que esse esquema trará de benéfico, o pretendemos adquirir para nós. Se o constante contacto e análise com o outro não existisse, o indivíduo não sentiria necessidade de alterar os seus hábitos, pois não conhecia outros, mantinha apenas os seus hábitos porque seriam os únicos que conhecia:

Constrói-se assim o Eu. Uma construção cuja matriz cultural é o outro. São os outros que constituem os referenciais; ou pelo menos, parte dos outros reajustadas ao eu que se torna assim num nós. É efectivamente o outro que dá sentido ao eu. Surge assim um projecto de existência. Depois é-se outro. Foi-se metamorfoseado, reconstruído. Mas é o homem que se auto-cria na globalidade. Recria-se um novo eu, um novo outro, mesmo um novo mundo. É por isso que só com os outros e com o contexto a pessoa é.<sup>162</sup>

Portanto, o “eu” não pode surgir sem o outro, assim como o outro não pode surgir sem o “eu”, porque a construção do outro faz-se, também, a partir do contacto com o “eu”. No fundo, todos os indivíduos que habitam a terra, só se constroem, em termos de personalidade, porque existem outros tantos como eles, com quem interagem, através dos quais observam os diferentes comportamentos, e a partir dos quais se observam a si mesmos. É por este factor imanente ao humano – o da socialização – que se criam os seres, uns aos outros. José Gil corrobora estas palavras, explanando que um corpo não é apenas algo singular, mas está sempre inserido numa comunidade:

A singularidade do «indivíduo» não é a de um eu com corpo distinto – com os seus órgãos, a sua pele, a sua afectividade, os seus pensamentos

---

<sup>161</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>162</sup> Ibidem, pp. 42-43.

separados do resto da comunidade – mas sim a de um corpo em comunicação com toda a natureza e toda a cultura e tanto mais singular que se deixa atravessar pelo maior número de forças sociais e naturais.<sup>163</sup>

Então, como podemos reconhecer uma identidade? O que torna o sujeito poético de um livro de António Franco Alexandre único na sua identidade? Nada, arriscaria eu. Se estamos perante sujeitos líricos circundados pela indefinição, quer ao seu redor, quer no seu interior, porque possuem personalidades fragmentadas, quer na sua forma exterior, o corpo, então não há uma característica particular que possa ser atribuída a cada um. A voz? Sim, a voz contribui para a definição de uma identidade, como refere José Gil, no seu livro *Metamorfoses do Corpo*, no qual refere que “a voz desempenha um papel decisivo na produção do significante supremo e, através dele, da presença – portanto, do corpo a partir do qual é produzida esta presença.”<sup>164</sup> José Gil declara ainda que a voz é intrínseca a um corpo e que ela influencia o modo como os outros olham para si, porque ela está directamente ligada a gestos, a comportamentos, aquando do acto de falar. Importante é notar que estes indivíduos franco-alexandrinos, não tendo um corpo, não têm também voz, porque se o corpo se transforma, a voz também. Aliás, de certa forma, foi o facto de não terem voz, quer o sujeito poético de *Aracne*, quer Gregor, que ditou a metamorfose. O facto de não terem uma voz que a sociedade ouvisse, que se impusesse, desencadeou a metamorfose. Já Aracne de Ovídio fez-se ouvir, através da sua ousadia perante a deusa.

A identidade continua, assim, desfeita. Em *Dos Jogos de Inverno*, o sujeito lírico declara: “foi assim que aprendi que os homens morrem aos pedaços”<sup>165</sup>. Ora, os homens “morrem aos pedaços”, mas nascem já aos pedaços, inseridos num mundo em pedaços, e findarão, pela aparente falta de reconstrução do mundo e da identidade, aos pedaços.

Fui defendendo que a procura que move o sujeito poético de *Aracne* é a procura pela perfeição. Mas se tudo isto é ilusório, se não existe identidade fixa no sujeito, será que esse objectivo é conseguido? No final de *Aracne*, no último poema, o

---

<sup>163</sup> Gil, José, *Metamorfoses do Corpo*, op. cit., p. 58.

<sup>164</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>165</sup> Alexandre, António Franco, *Dos Jogos de Inverno*, in *Poemas*, op. cit., p. 239.

sujeito poético transformado em aranha decide retomar a forma original: o sujeito poético expressa o desejo de se voltar a tornar num humano. Poder-se-ia dizer que o que acontece, neste caso, é uma anamorfose, isto é, um retorno à forma original ou uma reversão da mesma. Mas penso que o que acontece é uma verdadeira metamorfose, uma outra. O sujeito poético não é o mesmo que era, ou não deveria ser, ao fazer uma auto-análise através dos versos que foram escritos para si. O livro serviria como o tal espelho ou, retomando a psicanálise, o divã de Freud, através do qual a aranha tentou remodelar o sujeito poético. No último poema do livro, o sujeito poético refere que já deu a volta ao mundo, volta essa repleta de peripécias que ultrapassou (“transportado / às vezes pelo vento, outras no dorso / de vigorosas aves migratórias; atravessei desertos, vi as praias / que a vaga névoa humana delimita”<sup>166</sup>), demonstrando que este seu caminho, o percorrer do rio ou o percorrer dos versos, foi longo e requereu esforço para ser ultrapassado, caminho esse que a um humano seria difícil ultrapassar, por estar tao embrenhado nele próprio, por estar limitado por essa névoa. Este caminho é não só o decorrer da vida, da teia, mas esta sua epopeia de aprendizagem, de quase iniciação, que o levaria ao seu Santo Graal. Refere, inclusivamente, que podia ser comparado a um herói antigo e escrever tal história épica, pois tinha episódios e obstáculos suficientes para o fazer, mas por se tratar da “arte do verso”<sup>167</sup>, tais aventuras não devem figurar, e limita-se a descansar na tranquilidade da poesia. É suspenso que finaliza o livro, sendo a suspensão a condição presente quer na aranha, quer nos fios que tece, quer no próprio livro e nas suas palavras. Nada foi terreno, palpável, tudo fluíu, o que corrobora, novamente, a insustentabilidade homogénea do poema. Mas não pretende realizar uma obra épica, porque desde já a sua vontade é transformar-se novamente, como reforça:

Bem sei que o corpo humano é frágil, imaturo,  
um tanto mole, e pouco colorido;  
não tem o corte puro do besouro,  
nem o jeito frugal do escaravelho;  
mal chega a florescer, logo envelhece,

---

<sup>166</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 45.

<sup>167</sup> Ibidem.

e o pouco que constrói, cedo parece,  
transfigurado em sombra, não ter sido.<sup>168</sup>

Apesar de estar ciente de todos estes defeitos pertencentes ao humano, decide transformar-se novamente, e sabe que se irá desperdiçar nesta metamorfose, pois o lado humano representa o lado apático, lânguido, inerte que a aranha crítica. Quando refere que será humano para que o outro o possa ver como ele verdadeiramente é, fá-lo no sentido em que, por se ter transformado num outro corpo, a aranha não demonstra, realmente, como é, na medida em que aquele corpo não é seu, aquele corpo não existe, existe apenas a alma. Apenas aquando da fusão entre os dois, se ela se concretizar, e quando a aranha, enquanto figura, se desfizer, quando voltarem a ser um só, é que o humano poderá sentir e apreender as características reais desta aranha. A alma juntar-se-á ao corpo. E depois, quando os dois forem iguais, porque ambos voltam a habitar o mesmo corpo, talvez a aranha tenha conseguido mudar algo no humano, tenha alterado alguma coisa e tenha feito com que o humano tenha incorporado o “sábio coração de um aranhão”<sup>169</sup>. Assim, não havendo um corpo identificado, porque sempre em mutação e desvalorizado, resta a união das almas. José Gil refere que é complicado descobrir o local exacto onde a alma se situa, mas ela deverá pertencer a algum local do corpo, porque quando observamos um corpo, esse corpo, apesar de palpável, não é uma coisa, não é um objecto, é algo que contém em si algo mais; olhando um corpo, olhamos também uma pessoa, e trata-se de uma pessoa porque tem alma. Referi que a aranha tem consciência de que é a alma que lhe falta, para que ela possa perdurar, pois a alma é aquilo que fica, é aquilo que a tornaria real. De certa forma, o humano a quem se dirige é o corpo, a matéria, enquanto a aranha seria a alma, no sentido em que é a aranha que é destemida e o humano desejava que a sua alma ousada pertencesse a si próprio, a alma de poeta. Mas uma vez que esta aranha não passa do plano poético, esta alma é fictícia, é inexistente. José Gil declara que o contacto físico, sexual, entre dois corpos, para além de ser uma união física visa, também, uma união das almas. Seria o mais próximo possível de unir a alma de um à alma do outro:

---

<sup>168</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 47.

Não é só biologicamente que o desejo está vocacionado a visar o interior do corpo: é também porque é ali que se transformam os espaços (neste caso: o espaço objectivo do corpo do outro visto do exterior), e que se pode ver emergir e encontrar o espaço da alma.<sup>170</sup>

Ora, ao longo de *Aracne*, são vários os versos nos quais o sujeito poético aranha demonstra um desejo de fisicalidade, um desejo até sexual em relação ao humano. Penso que as palavras de José Gil justificam essa vontade carnal por parte da aranha, que poderá considerar que, ao conseguir unir o seu corpo ao corpo do outro, também as almas se fundam: “talvez me queiras tu dar o teu rosto / e eu no teu corpo me transforme em alma”<sup>171</sup>. A única esperança que a aranha tem é, portanto, de haver uma coesão entre o seu corpo e a sua alma, entre a sua alma e a alma do outro.

O problema é que, recuperando as palavras de José Gil e de Ricardo Vieira, o sujeito só se define ao dar-se com outros e aos outros. Isto revela ser um problema em *Aracne*, na medida em que nem aranha nem homem são unos, nenhuma das almas é coesa. Se o que se pretende é a totalidade, mas se cada um deles é estilhaçado, essa totalidade não vai ser atingida, porque para se mudar os hábitos, olha-se para o outro, diferente de nós, e apreende-se aquilo que ele nos pode dar. No caso de *Aracne*, a aranha é estilhaçada, o homem fragmentado, se um olha o outro para assimilar as suas características e para atingir a perfeição, o que vai encontrar no outro é um reflexo de si mesmo. Se o humano olhasse para o outro (aranha), e esse outro fosse completo, imediatamente o humano, ao contactar com a aranha, apreenderia as suas qualidades, os seus hábitos, o que faria com que ele próprio se tornasse uno. Como a união não acontece, como o processo de aprendizagem não é finalizado, o sujeito poético metamorfoseia-se novamente, volta a ser homem. A questão relevante é que, se temos observado que o livro serve como reflexo para que o humano se possa observar, através do outro e, assim, melhorar, a fusão nunca será possível porque também a aranha é fragmentada. Pior, a alma da aranha não existe. A aranha nunca será real, e o humano nunca será uno, porque desta observação dupla resultará apenas o verso, o livro.

---

<sup>170</sup> Gil, José, *Metamorfoses do Corpo*, op. cit., p. 153.

<sup>171</sup> Alexandre, António Franco, *Aracne*, op. cit., p. 28.

O livro acaba, os versos cessam e o leitor não tem conhecimento do que aconteceu após esta outra metamorfose. E não sabe porque essa metamorfose daria aso à criação de um novo livro, porque o objectivo de Franco Alexandre, baseando-me na indefinição que abarca toda a sua obra, seria não dar as tais respostas certas ao leitor. Servirá, talvez, para o fazer pensar, reflectir, tal como acontece com os sujeitos poéticos presentes na sua obra.

Porque, afinal, tudo não passou de uma “fútil ambição de conhecer os corpos”,<sup>172</sup> de tentar distinguir identidades e, quando estas pretensões se inserem no mundo da poesia, acaba por tudo ser incerto. Como diria Franco Alexandre: “é altura de definir, precisamente, o poema: um arco, / a sombra que ilumina / o lugar onde nada se vê / enlaçar, amado, amante.”<sup>173</sup> O poema é o local onde “as palavras existem no intervalo das palavras”,<sup>174</sup> ou seja, “tudo se transforma: / o cenário do mundo é só um infinito espaço / cheio de coisa nenhuma, e a luz o puro efeito / de dois deuses menores que marcam o compasso”.<sup>175</sup> *Aracne* é o livro para onde é trazida essa “coisa nenhuma”, mas onde tudo acontece, tal como na poesia.

---

<sup>172</sup> Alexandre, António Franco, *Primeiras Moradas*, in *Poemas*, op. cit., p. 276.

<sup>173</sup> Alexandre, António Franco, *Segundas Moradas*, in *Poemas*, op. cit., p. 321.

<sup>174</sup> Ibidem, p. 299.

<sup>175</sup> Ibidem, p. 337.

## CONCLUSÃO

António Franco Alexandre foi sendo considerado, ao longo dos anos, como um dos mais importantes poetas portugueses contemporâneos, tendo sido louvado por críticos da sua obra, como Joaquim Manuel Magalhães, Pedro Serra, Óscar Lopes e tantos outros. À sua obra é constantemente associado um carácter fluido, sendo fácil encontrar títulos como “A Poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens»”<sup>176</sup>; “A sombra que ilumina: a poesia de António Franco Alexandre”<sup>177</sup>; “A fala imperceptível de António Franco Alexandre”<sup>178</sup>. Todos os leitores de Franco Alexandre concordam num aspecto: a sua poesia trouxe algo de particular, onde as palavras são mais do que palavras, porque elas superam o sentido das próprias. Franco Alexandre escreve de uma forma tão subtil, que aquilo que é vago se torna em concreto e o concreto em vago, eliminando, inclusive, a concepção base da linguagem criada por Saussure, no qual signo, significado e significante se conjugam de forma estanque e unívoca. Neste poeta português, a relação entre os três conceitos adquire uma nova dimensão, no sentido em que Franco Alexandre desconstrói a nossa concepção de tudo, dá-nos a conhecer um imaginário completamente diferente, tal como refere António Ramos Rosa:

O movimento da poesia franco-alexandrina origina-se numa infinidade que torna as relações entre as coisas aleatórias. O centro está em toda a parte e a periferia em parte alguma: nada se deixa situar numa cadeia única, onde todos os pontos se equivalem e se anulam.<sup>179</sup>

A palavra em Franco Alexandre já não é vista e tratada como uma entidade divinizada cingida a determinado significado, a palavra é abordada como um conjunto

---

<sup>176</sup> Silva, João Amadeu Oliveira Carvalho da, “A Poesia de António Franco Alexandre ou «o signo de uma ausência no fundo das imagens»”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, nº 11/12, Tomo 2, 2007, pp.97-126.

<sup>177</sup> Soeiro, Ricardo Gil, “A sombra que ilumina: a poesia de António Franco Alexandre”, [consultado em [http://www.ellipsis-apsa.com/pdfs/pdf\\_vol7/ellipsisV7Soeiro.pdf](http://www.ellipsis-apsa.com/pdfs/pdf_vol7/ellipsisV7Soeiro.pdf), em Fevereiro de 2012].

<sup>178</sup> Amaral, Fernando Pinto do, “A fala imperceptível de António Franco Alexandre”, *Mosaico Fluido*, op. cit.

<sup>179</sup> Rosa, António Ramos, “António Franco Alexandre ou a íntima violência do exterior”, *Incisões Oblíquas*, Lisboa, Caminho, 1987, p. 159.

de letras provido de um sentido que se queira atribuir; é um conjunto de letras que tem, efectivamente, um significado, mas esse significado é moldável, transformando-se, então, em sentido.

O leitor tem sempre a sensação que nada é definido ou palpável nesta poesia, que tudo é nublado e nada é transparente. Os conceitos mais inquestionáveis, mais sólidos, rapidamente se transformam em líquidos ou gasosos, sendo a sublimação, vaporização e fusão mudanças de estado físico através dos quais poderíamos caracterizar a sua obra poética, na medida em que não há evidências ou certezas em relação a nada; é a incerteza o elemento mais presente, tal como menciona Óscar Lopes: “Um dos aspectos mais imediatamente sensíveis na poesia de A.F.A. é o de uma sua negação determinada de certas evidências ou razões aparentemente plausíveis.”<sup>180</sup> A palavra, tal como o próprio sujeito poético, é inserida na diversidade, em detrimento da unidade.

Ora, a diversidade dentro das palavras e presente no sujeito poético é aquilo que faz com que o “eu” entre em crise de identidade. José Jimenez, no seu livro *A vida como um acaso*, refere, acerca de *A Metamorfose* de Kafka:

O seco e implacável começo de *A Metamorfose* (Die Verwandlung) de Franz Kafka, ecoa no horizonte imaginário do nosso século como expressão da quebra de um dos fundamentos centrais da modernidade. Estou a falar da quebra de uma imagem: a afirmação da permanência, da estabilidade do eu, a partir da qual a cultura moderna construiu o marco de uma razão única e auto-suficiente. Critério último da identidade humana, portanto. À imagem da estabilidade do eu, Kafka opõe a da sua transformabilidade. No decurso de uma noite, o nosso eu pode transformar-se num outro. A nossa humanidade, experimentar a metamorfose da animalidade.<sup>181</sup>

Portanto, a modernidade traz a ideia da desconstrução do eu que tem consciência de ser vários, mas que não consegue encontrar o equilíbrio entre todas as personalidades, ou não consegue encontrar o núcleo. A unidade, a totalidade não será atingida, se não se conseguir integrar as diferentes facetas do ser, como acontece em *Aracne*, obra na qual o humano deseja fundir à sua personalidade a da aranha poetiza.

---

<sup>180</sup> Lopes, Óscar, “Um Poema de António Franco Alexandre”, *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, p. 325.

<sup>181</sup> Jiménez, José, *A vida como acaso*, op. cit., p. 181.



O mesmo problema surge em Kafka, na medida em que Gregor não atingiu a totalidade, devido à circunstância de não concretizar os objectivos, ou de não os ter sequer. A metamorfose surge, então, como forma de acentuar, numa primeira fase, a diversidade, para que seja possível, posteriormente, aceitar os fragmentos que ela acentuou e uni-los, de forma a atingir a simbiose, ou seja, a perfeição. A perfeição é, igualmente, sinónimo de verdade, isto é, o sujeito poético tem vivido numa constante ilusão, acreditando e fazendo acreditar que pode viver da “fria geometria”, algo que o completa. Vive embrenhado na mentira, porque, na verdade, o que pretendia era dedicar-se à poesia mas, por receio, vai-se escondendo e rejeitando a verdade, porque a verdade implicaria que mudasse os hábitos de que fala Jean-Claude Kaufmann; implicaria que assumisse a sua posição e a sua vontade, tal como fez a Aracne de Ovídio. A verdade é, no fundo, aquilo que o sujeito poético procura ao longo da obra, porque apenas se sentirá concretizado quando a assumir, quando unir os elos desfeitos da sua personalidade: “o conhecimento da verdade só se pode alcançar mediante a união do uno e do outro, da unidade e da diversidade (...)”<sup>182</sup>.

Não podemos afirmar que a verdade ou a totalidade foi atingida em *Aracne*, na medida em que, no final da obra, o sujeito poético expressa o desejo de se voltar a transformar em humano. Não assistimos à transformação em si, mas esta poderá acontecer e, caso aconteça efectivamente, a nova metamorfose será símbolo do regresso da aranha ao inconsciente, e o despertar do humano, que terá, ou não, recebido o seu lado poético. Também Gregor assimilou a sua animalidade após ter despertado de um sonho, como se, também ele, tivesse sido atormentado, durante o sono – estado de inconsciência –, por um pequeno insecto que o fez alterar a sua vida. Resta saber se em *Aracne*, o pequeno insecto alterou, efectivamente, a vida do humano estilhaçado. Não podemos responder a esta questão, tal como não podemos responder a qualquer questão que se coloque na poesia franco-alexandrina, mas arriscaria a afirmar que o sujeito poético de Franco Alexandre é o mesmo fragmentado desde as obras iniciais até culminar, em *Aracne*, com a esperança de que os fragmentos se tenham unido. É como se a obra franco-alexandrina tivesse sido um fio de Ariadne que se inicia com um “regresso ao real”, presente nos primeiros livros e

---

<sup>182</sup> Ibidem, p. 187.

defendido, também pelos “poetas do Cartucho”, no qual o mundo está em queda, atravessando o Modernismo, cujo “eu” está em crise de identidade, atingindo, finalmente, a ponta do fio que se pretendia, aquela que demonstraria a chegada ao local pretendido: o Surrealismo que permite a metamorfose que, por sua vez, permite a unidade.

A metamorfose é, a meu ver, o elemento fundamental em *Aracne*, na medida em que é esta acção que permite o enredo no qual o sujeito poético nos envolve. Mas não existe apenas uma metamorfose, existem várias. Em *Aracne*, assistimos à metamorfose do humano em aranha, a um nível físico. Está presente, também, a metamorfose da própria aranha que, mesmo sendo fruto do inconsciente do homem, acaba por se modificar, enquanto se vai observando a si própria, pois se tinha referido que a aranha surge como tecedora dos fios que irão permitir ao humano a sua auto-análise, o próprio aranha, ao olhar-se ao espelho, reconhece os seus defeitos e aquilo que deveria mudar em si. Assistimos, mesmo que temporariamente, à metamorfose do humano, no poema que dá conta do banquete da cigarra, no qual o humano é louvado pela sua poesia, demonstrando que, neste momento, mesmo que irreal devido ao estado de embriaguez e de imaginação que figuram no poema, ele terá assimilado o seu lado aranha, ou seja, de poeta. E, finalmente, assistimos a uma possível transformação definitiva, quando a aranha refere que voltará a ser humano. Não é certo que isso irá acontecer, mas há um vislumbre, uma possibilidade que isso suceda. Para além disto, de notar as várias metamorfoses que surgem ao longo de *Aracne*, numa intertextualidade que Franco Alexandre seleciona meticulosamente, convidando ao diálogo consigo um poeta romano que eleva o mito a um outro nível e um escritor checo, adjectivado, normalmente, como escritor do absurdo, contendo em si muitos traços de uma surrealidade, que formam o mesmo fio de Ariadne, a par dos movimentos literários, fazendo de *Aracne* “uma exacta confusão, uma troca de corpos e de nomes.”<sup>183</sup>

Em suma, movida pelo meu genuíno interesse pela obra de António Franco Alexandre, e com as condições de que dispus, foi meu objectivo tentar analisar e estar atenta à multiplicidade do eu poético de *Aracne*, percorrendo as suas diferentes

---

<sup>183</sup> Alexandre, António Franco, *Dos Jogos de Inverno*, in *Poemas*, op. cit., p. 243.

metamorfoses, remetendo sempre para Ovídio e Kafka que, a meu ver, e para além da intertextualidade incontornável, enaltecem a sua obra. Aracne elevou-se ao patamar da deusa; António Franco Alexandre, poeta português, elevou-se ao nível de Ovídio e de Kafka.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### ACTIVA:

#### a) Obra Poética de António Franco Alexandre:

ALEXANDRE, António Franco, *A Distância*, ed. autor [distribuído por Publicações D. Quixote], 1969.

\_\_\_\_\_ *Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, Setembro de 1996.

\_\_\_\_\_ *Quatro Caprichos*, Lisboa, Assírio & Alvim, Abril de 1999.

\_\_\_\_\_ *Uma Fábula*, Lisboa, Assírio & Alvim, Outubro de 2001.

\_\_\_\_\_ *Duende*, Lisboa, Assírio & Alvim, Setembro de 2002.

\_\_\_\_\_ *Aracne*, Lisboa, Assírio & Alvim, Setembro de 2004

.

#### b) Depoimentos e Entrevistas:

“Somos todos um pouco sobreviventes”, entrevista conduzida por António Guerreiro, *Expresso*, suplemento *Revista*, Fevereiro de 1993, pp. 53-54.

“António Franco Alexandre: entrevista”, entrevista conduzida por Américo Lindeza Diogo e Pedro Serra, *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º Semestre de 2001, pp. 46-52.

“Depoimentos para um Apeadeiro”, *Apeadeiro*, nº 2, Primavera de 2002, pp. 22-31.

“Como Falar de Poesia”, *Relâmpago*, nº 6 – Como Falar de Poesia, Abril de 2000, pp. 13-14.

#### c) Obras de outros autores:

KAFKA, Franz, *A Metamorfose*, trad. de Gabriela Fragoso, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

OVÍDIO, *Metamorfoses*, trad. de Domingos Lucas, Lisboa, Vega, Col. «Biblioteca Clássica», Vol. I, 2006.

## **PASSIVA:**

### **a) Bibliografia crítica sobre António Franco Alexandre:**

ALVES, Ida, “Poesia de língua portuguesa e identidade plural: dois exercícios antropofágicos”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº16 – Paisagens do Eu: Identidades em Devir, Junho de 2007, pp. 63-85.

AMARAL, Ana Luísa e MARTELO, Rosa Maria, “Aranhas e musas: Representações de Poeta, Subjectividades e Identidades na Poesia”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 14/15 – Textos e Mundos em Deslocação, Tomo 2, 2006, pp. 31-63.

AMARAL, Fernando Pinto do, “A fala imperceptível de António Franco Alexandre, *O Mosaico Fluído: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, pp. 106-117.

\_\_\_\_\_ “A luz que nasce das palavras”, *Público*, suplemento *Mil Folhas*, 10 de Novembro de 2001, p.10.

ANTUNES, David, “Identidade, metamorfose e fantasmas em «Uma Fábula» de amor”, *A Phala*, nº 90, Dezembro de 2001, pp. 112-113.

AURÉLIO, Diogo Pires, “A Pequena Face”, *O Próprio Dizer*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 65-70.

BARRENTO, João, “O astro baço: A poesia portuguesa sob o signo de Saturno”, *Revista Colóquio / Letras*, nº 135/136, Janeiro de 1995, pp. 157-168.

\_\_\_\_\_ “ O poema 16 de [Dos Jogos de Inverno]”, in Osvaldo Silvestre e Pedro Serra (org), *Século de Ouro : Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do século XX*, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 431-436.

\_\_\_\_\_ “Um quarto de século de poesia portuguesa”, *Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*, nº 4, [consultada em [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem\\_19.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_19.html), em Maio de 2012].

BASTOS, Jorge Henrique, “Experiências contemporâneas”, *Expresso*, suplemento *Cartaz*, 22 de Maio de 1999, p.33.

BRANDÃO, Fíama Hasse Pais, [recensão crítica a [Poesia] de António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães], *Revista Colóquio / Letras*, nº 33, Setembro de 1976, pp. 91-92.

CATTANEO, Carlo Vittorio, [recensão crítica a *A Pequena Face* de António Franco Alexandre], *Revista Colóquio / Letras*, nº 76, Novembro de 1983, pp. 77-78.

\_\_\_\_\_ “O «viver impreciso» de António Franco Alexandre”, *Expresso*, 27 de Agosto de 1983, p. 34.

COELHO, Alexandra Lucas, “O poeta que experimenta”, *Público*, 14 de Setembro de 2000, p. 30.

COELHO, Eduardo de Prado, “Até ao centro opaco onde desejam”, *Público/Leituras*, 5 de Junho de 1999, p. 8.

\_\_\_\_\_ *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 7ª ed., Editorial Verbo, Lisboa, Janeiro de 1982.

DIOGO, Américo A. Lindeza, *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos. Para uma História da Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Cosmos, 1995.

\_\_\_\_\_ *Aventuras da mimese: na Poesia de Carlos de Oliveira e na Poesia de António Franco Alexandre*, Braga, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1996.

\_\_\_\_\_ “O diabo na caixa (António Franco Alexandre), *Menos que um: Uma História Literária Por Intermitência*, Braga, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1996, pp. 141-158.

\_\_\_\_\_ *Sem Família: Sobre a Poesia de António Franco Alexandre*, Braga, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 2001.

\_\_\_\_\_ “Sem família: Sobre Quatro Caprichos de António Franco Alexandre”, *Ave Azul*, nº 4 – António Franco Alexandre e a Sobrevivência da Poesia, Verão de 2000/Inverno de 2001, Viseu, pp. 15-31.

EIRAS, Pedro, “A Língua Excluída do Poema – Sobre «Le tiers exclu, fantasia política» de António Franco Alexandre, [consultado em <http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMETWOPAPERS/EIRAS-P2.pdf>, em Março de 2012].

FERREIRA, António Manuel, “Uma Fábula, de António Franco Alexandre”, *Forma Breve*, nº 3, 2005, pp. 205-210.

GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1992.

GUERREIRO, António, “Caminhar no Incêndio”, *Expresso*, suplemento *Cartaz*, 5 de Outubro de 1996, pp. 20-21.

\_\_\_\_\_ “O livro debaixo do braço”, *Expresso*, suplemento *Cartaz*, 5 de Outubro de 1996, pp. 20-21.

\_\_\_\_\_ “Quase uma fantasia”, *Expresso*, suplemento *Cartaz*, 10 de Novembro de 2001, p. 55.

\_\_\_\_\_ “Imagens de silêncio”, *Expresso*, suplemento *Cartaz*, 16 de Novembro de 2002, pp. 48-49.

\_\_\_\_\_ “Fantasmas de Eros”, *Expresso*, suplemento *Cartaz*, 6 de Novembro de 2004, p. 62.

HATHERLY, Ana, [recensão crítica a *Sem Palavras Nem Coisas*, de António Franco Alexandre], *Revista Colóquio / Letras*, nº 26, Julho de 1975, p. 87.

LEITE, Ana Mafalda, “Visitação” in *Afecto às Letras: Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, pp. 61-67.

LOPES, Óscar, “Um poema de António Franco Alexandre”, *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, pp. 325-330.

LOURENÇO, Frederico, “António Franco Alexandre: Pense quem lê”, *Os meus livros*, Julho de 2002, pp. 27-30.

\_\_\_\_\_ “Catafonia visível: *Uma Fábula* de António Franco Alexandre”, *Grécia Revisitada*, Lisboa, Livros Cotovia, 2004, pp. 273-279.

\_\_\_\_\_ “Insectos gregos”, *Público*, suplemento *Mil Folhas*, 8 de Janeiro de 2005, p. 14.

MAFFEI, Luiz, “Situações do amor no *Duende* de António Francisco [sic] Alexandre”, *Revista Camoniana*, nº 18, 2005, pp. 323-337.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, “António Franco Alexandre”, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pp. 245-250.

\_\_\_\_\_ [recensão crítica a *As Moradas 1 & 2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987], *As Escadas Não Têm Degraus*, publicação não periódica, nº 1, Janeiro de 1989, pp. 155-161.

\_\_\_\_\_ “António Franco Alexandre”, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Ed. Presença, 1989, pp. 233-241.

MIRANDA, José Gomes, “Um pouco mais de assombro”, *Público*, suplemento *Leituras*, 5 de Junho de 1999, p. 4.

MARTELO, Rosa Maria, “Metamorfose e repetição”, *Relâmpago*, nº 10 – A poesia no Ensino, Abril de 2002, pp. 143-149.



\_\_\_\_\_ “Poesia, experiência urbana e desfocagem [relendo os primeiros livros de António Franco Alexandre]”, *Telhados de Vidro*, nº 12, Maio de 2009, pp. 121-139.

\_\_\_\_\_ “O especialista em sublimação e os usos da linguagem”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 20 – Artes da Perversão, Junho de 2009, pp. 261-281.

NAVA, Luís Miguel, [recensão crítica a *As Moradas 1 & 2*, de António Franco Alexandre], *Revista Colóquio / Letras*, nº 101, Janeiro de 1988, pp. 113-114.

\_\_\_\_\_ “Alguns d’Os Objectos Principais”, *Ensaios Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 279-284.

\_\_\_\_\_ “O poliedro transparente: sobre *Oásis* de António Franco Alexandre”, *Ensaios Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 279-284.

PEREIRA, Edgard, [recensão crítica a *Poemas*, de António Franco Alexandre], *Revista Colóquio / Letras*, nº 147/148, Janeiro de 1998, pp. 338-340.

\_\_\_\_\_ “A Poesia Portuguesa Contemporânea” [consultado em [http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(1998\)07-A%20poesia.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(1998)07-A%20poesia.pdf), em Março de 2012].

ROSA, António Ramos, “António Franco Alexandre ou a íntima violência do exterior”, *Incisões Oblíquas*, Lisboa, Caminho, 1987, pp. 157-161.

SAN-PAYO, Patrícia, [recensão crítica a *Aracne*, de António Franco Alexandre], *Românica*, nº 14, pp. 235-238.

SERRA, Pedro, “Bífida língua azul”, *Relâmpago*, nº 5 – António Ramos Rosa, Outubro de 1999, pp. 170-174.

\_\_\_\_\_ “Tópicos deleuzianos para uma leitura de António Franco Alexandre”, *Professor Basilio Losada – Ensinar a pensar com liberdade e risco*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000, pp. 651-658.

\_\_\_\_\_ “Subúrbia alexandrinos”, *Ave Azul*, nº 4 – António Franco Alexandre e a sobrevivência da poesia, Verão de 2000/Inverno de 2001, Viseu, pp. 52-70.

\_\_\_\_\_ “A poesia e o colosso em António Franco Alexandre”, *Inimigo Rumor*, nº 11, 2º semestre de 2001, pp. 53-56.

\_\_\_\_\_ “Sodré sem Cais: António Franco Alexandre e a cidade sobre-exposta”, *Ángulo Recto, Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 1, núm. 2. [consultado em <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-2/varia06.htm>, em Outubro de 2011]

SILVA, João Amadeu O. C., “A poesia de António Franco Alexandre ou o «signo de uma ausência no fundo das imagens», *Revista Portuguesa de Humanidades*, nº 11/12, Tomo 2, 2007, pp. 97-126.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da, “Mimese & Luto”, *Expresso*, suplemento *Cartaz*, 5 de Outubro de 1996, p. 21.

SILVESTRE, Osvaldo, “Anos Magros”, *Expresso*, suplemento *Revista*, 30 de Dezembro de 1999, p. 26.

SOEIRO, Ricardo Gil, “Um lugar secreto, onde as palavras falam, sem barulho”, [consultado em [http://www.revistaautor.com/portal/index.php?view=article&catid=22%3Acultura-e-sociedade&id=445%3Aum-lugar-secreto-onde-as-palavras-falam-sem-barulho-&format=pdf&option=com\\_content&Itemid=41](http://www.revistaautor.com/portal/index.php?view=article&catid=22%3Acultura-e-sociedade&id=445%3Aum-lugar-secreto-onde-as-palavras-falam-sem-barulho-&format=pdf&option=com_content&Itemid=41), em Fevereiro de 2012].

SOUSA, João Paulo, “As dobras do poema”, *Apeadeiro*, nº 2, Primavera de 2002, pp. 120-133.

SOUSA, Martim de Gouveia e, “Um pouco da vida e a voz de António Franco Alexandre”, *Ave Azul*, nº 4- António Franco Alexandre e a sobrevivência da poesia, Verão de 2000/Inverno 2001, pp. 41-51.

#### **b) Bibliografia de carácter geral:**

BRETON, André, *Manifestos do Surrealismo*, trad. de Pedro Tamen, Lisboa, Edições Salamandra, Col. Minotauro, 1993.

BYNUM, Caroline Walker, *Metamorphosis and Identity*, New York, Zone Books, 2001.

CARNEIRO, Mário de Sá, *Poemas Completos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrandt, Alain, *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.

DELEUZE, Gilles, e Guattari Félix, *Kafka – Para uma Literatura Menor*, trad. de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

FREUD, Sigmund, *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, in Smith, Ivan, *Freud-Complete Works*, [consultado em [http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud\\_Complete\\_Works.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf), em Agosto de 2012], p. 4682.

FREUD, Sigmund, *The Ego and The Id*, in Smith, Ivan, *Freud- Complete Works*, [consultado em [http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud\\_Complete\\_Works.pdf](http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf), em Agosto de 2012].

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, Dezembro de 1997.

HERACLITO, *Fragmentos Contextualizados*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Novembro de 2005.

JIMENEZ, José, *A vida como acaso*, Lisboa, Vega, 1997.

KAUFMANN, Jean-Claude, *Ego, para uma sociologia do Indivíduo*, Col. Epistemologia e Sociedade, Lisboa, Instituto Piaget.

RICOEUR, Paul, *O Si-Mesmo como um Outro*, trad. de Lucy Moreira Cesar, Campinas, São Paulo, Papirus, 1991.

SENA, Jorge de, *Poesia-II*, Círculo de Poesia, Lisboa, Moraes editores, 1978.

VIEIRA, Ricardo, *Ser Igual, Ser Diferente - Encruzilhadas da identidade*, 2ª ed., Profedições 2000, Colecção Andarilho, Setembro de 2000.

